

СИМВОЛЫ ВРЕМЕНИ

СИМВОЛЫ



ВРЕМЕНИ

# БОРИС ПАРАМОНОВ



## КОНЕЦ СТИЛЯ

БОРИС  
ПАРАМОНОВ



АГРАФ

СИМВОЛЫ



ВРЕМЕНИ

*МОЦАРТ В РОЛИ САЛЬЕРИ*  
20

*ГОЛАЯ КОРОЛЕВА*  
55

*ПОЭТ КАК БУРЖУА*  
91

*ПРОВОЗВЕСТНИК ЧЕХОВ*  
254

*РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК КАК ЕВРЕЙ*  
295

*КРАСОТА И МИР*  
330

*АМЕРИКАНЕЦ РОЗАНОВ*  
357

---

СИМВОЛЫ

ВРЕМЕНИ

# БОРИС ПАРАМОНОВ



---

## КОНЕЦ СТИЛЯ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

///АГРАФ

МОСКВА

1999

ББК 84.4  
П 16

**Парамонов Б. М.**

П 16 **Конец стиля.** — М.: Издательство «Аграф»,  
С-Пб.: Издательство «Алетейя», 1999. — 464 с.

Парамонов Борис Михайлович — родился в 1937 г. в Ленинграде. Закончив аспирантуру ЛГУ, защитил диссертацию на тему “Достоевский и поздние славянофилы”, преподавал философию. После изгнания из университета, в 1979 г., уехал в Италию. С 1980 г. живет в Нью-Йорке. Ведет постоянную рубрику на “Радио “Свобода”. Печатался в основных эмигрантских изданиях.

Автор — блестящий стилист, один из самых оригинальных и острых современных мыслителей. “Конец стиля” — первая, выходящая в России книга, включающая в себя основные сочинения Бориса Парамонова, составлена непосредственно автором.

Все тексты публикуются в авторской редакции.

ББК 84.4

ISBN 5-7784-0034-9



© «Аграф», 1999

© «Алетейя», 1999

© Парамонов Б.М., 1999

# КОНЕЦ СТИЛЯ

## I

### КОНЕЦ СТИЛЯ

### ПОСТМОДЕРНИЗМ



Вопрос о постмодернизме берут обычно как узкоэстетический, тогда как это вопрос общекультурный, даже политическое измерение имеющий, поскольку политика входит в сферу культуры. И если фиксировать этот политический аспект, искать его формулировку, то здесь понятию постмодернизма окажется синонимичным понятие демократии. Демократия и есть постмодернизм. В свою очередь демократия есть особый, вполне определенный тип культуры, взятой уже в предельно широком значении термина — как образ жизни, как стиль. Демократия как культурный стиль — это отсутствие стиля, отнюдь даже не эклектика александрийского типа. Стиль противоположен и противопоставлен демократии. Носитель, субъект демократии — единичный, атомизированный, ни в коем случае не сублимированный и не сублимируемый человек, непосредственное самовыражение, «это» Гегеля. По Достоевскому, это человек, взятый со всеми его почесываниями; там, где почесывания, там нет места стилю, манере («манерам»), «культуре». Постмодернистическая демократия или демократический постмодернизм — это телешоу, на котором школьницы средних классов обсуждают темы вагинального и клиторального оргазма. Это нечто, во всяких культурах и манерах считавшееся неудобьсказуемым, подавлявшееся цензурой.

Реминисценции из Достоевского можно продолжить: «Бобок» — если не посмертное, то разложение во всяком случае. Все обнажились и заголились. Но здесь нужно помнить все коннотации слова «разложение»: не только моральный или физиологический термин, но и прием кубистической живописи. Разложение в этом смысле равнозначно редукции. Постмодернизм как демократия редуцирует, а не сублимирует. Человек здесь (не универсально, а эмпирически) конкретен, отнюдь не «целостен». Почесывания в демократии уважаются как всякая данность, как «мульти-

культурализм». Но мультикультурализм и есть отсутствие культуры как (универсальной) нормы.

«Универсально» в нынешнем человеке его природное, космическое начало. Здесь мы коснулись уже темы современной квазигуманитарной науки, какой-нибудь структурной антропологии. Она уничтожает человека как «я», человек оказывается случайной точкой пересечения космических стихий. Структурная антропология это сегодняшний дарвинизм, она производит человека не от обезьяны, а от индейца, у индейцев же нет «я», субъекта. Та же установка в психологии Юнга. Даже субъективист Фрейд писал о «фикции я». Но это научно-обобщенная интерпретация человека, а массовый, то есть демократический, то есть подлинный, постмодернизм берет человека в его эмпирически конкретной данности, как «это», принимая его временность, условность, случайность в качестве не подлежащей обсуждению ценности. Ценность человека определяется фактом его эмпирического существования, и демократия не считает себя вправе предъявлять ему дальнейшие — культурные — требования, вырабатывать в нем нормальное, нормативное «я». Фактичность и есть ценность, это данное, а не заданное, наличествующее, а не долженствующее быть. Задание демократии как культуры оказывается чисто количественным — физическое приращение, возрастание бытия, «восстание масс».

При этом, однако, выясняется, что физический человек демократии, обнажаясь и заголаясь, отнюдь не «разлагается» в моральном смысле, что это как раз живой человек, а не труп «Бобка». Не произошло ничего страшного, все остались живы, лицо человека не редуцировано его детородными органами, страхи Достоевского были иллюзорны: совсем не обязательно умереть, чтобы говорить о «последнем». Жизнь, наоборот, обрела некую необходимую физиологическую глубину, вроде той, что демонстрировал Ганс Касторп Клавдии Шоша на рождественском вечере в Бергофе. Жизнь «остранилась» — и стала осязаемее. Для этого нынешнему человеку, в отличие от Касторпа, не надо даже переходить на французский язык. Язык вообще подменяется элементарным жестом, хватательным движением руки, как у Гегеля в том же примере. Это и есть победа визуального начала над словесным в постмодернизме.

В России, как во всякой провинции, увлекаются модой — и до сих пор не заметили, что моды нынче не бывает: как

общеобязательной установки, как нормы и стиля. Мода — это для бедных, как супермаркет. То, что на Западе называют модой, это всегда и только единичное самовыражение, предельная индивидуация. Существуют мода и стиль в субкультурах, и они необходимо партикулярны, отнюдь не универсальны, а это уже вызов стилю как общеобязательному культурному требованию. Мода это то, что «к лицу», а лицо единично. Именно так: не норма как универсальный закон, не Единое, а единичное. Сегодняшние эстеты давно уже догадались о смерти моды, да и самого стиля как единой культурной нормы. Ибо стиль поработает, сглаживает единичное как не идущую к делу шероховатость, — тогда как эти шероховатости, фактура самого материала сейчас важны и выделяются. Господствует не стиль, а материал. Стиль же — это война с материалом, тотальная его организация. Стиль — понятие эпохи эксплуататорских обществ, французских королей и венских банкиров, вообще репрессивной цивилизации. Стиль бесчеловечен. Стиль идеологичен, как всякое мировоззрение, но демократия принципиально отвергает мировоззрение, идеологию, она занята исключительно решением текущих проблем, ее метод — частичная социальная инженерия (Карл Поппер). Она не знает вечности, и это не порок ее, а качество. Не может быть системотворчества в демократии, а стиль системен, целостен, тотален, «выдержан». Сегодня интересны мыслители несистематически мыслившие, скептики и эмпирики, то, что еще в прошлом веке удалялось в маргиналии, в мелкий шрифт. Какой-нибудь Антисфен оказывается интересней и нужней Сократа. Нормативные, стильные эпохи верили в Истину, в онтологически реальное царство идей. Последними платониками Запада были коммунисты, русские большевики. Сегодня остался один платоник — Солженицын. Советская эпоха — это стильная эпоха, со временем это поймут, уже начали понимать. Сама попытка тотальной организации бытия в большевизме уже стильна, уже стиль. Стиль замораживает, по рецепту Константина Леонтьева, борьба царского самодержавия против либералов была борьбой за стиль, за сохранение стиля. Таким стилистом был в России Победоносцев.

«Борьба за стиль» — так называлась книга эстета Леонида Гроссмана, которому Дантес нравился больше Пушкина. Это понятно, ибо Дантес был красивый блондин, закованный в кавалергардский мундир, а Пушкин был по-

томок негров безобразный — и совершенно свободный человек, партикулярный, безмундирный: «мещанин», то есть демократ, не политический, а культурный демократ, то есть постмодернист. И одевался Пушкин небрежно, при щегольском сюртуке носил стоптанные башмаки. Пушкин не классик, и не ренессансное в России явление, а постмодернист. Он эклектичен, у него нет единого стиля, он гениальный имитатор, даже пародист. Прославленная всечеловечность Пушкина — центон, только он заимствовал не строчки, а целые сюжеты, даже целые литературы. Пушкин бастард, полукровка, и в этом его преимущество, у него свободное отношение к культурному наследству, к стилям и жанрам, ему не нужно подражать Карамзину, скорее он хочет, как и положено негру, добраться до его жены, белой женщины. Это Сологуб (в мемуарах Елены Данько) говорил, что Пушкин — негр, посягавший на русских белых женщин. Прошли те 200 лет, когда должен явиться будущий русский человек, моделированный по Пушкину, и он объявился, по крайней мере в поэзии, — Тимур Кибиров.

Но Пушкин как будущее России это и есть демократия. Если Пушкин был убит царским самодержавием, то только в одном-единственном смысле: задавлен стилем, принудительной нормой как установкой имперской, петербургской культуры. Недаром у него против Петра бунтует не только Евгений, но и Нева, он на стороне Невы или даже Волги со Стенькой Разиным. Вода — живая вода — против камня. Осип Мандельштам пишет петербургскую книгу «Камень», но кончает ее гимном дереву. Связь большевизма с русской традицией есть, но это связь скорее с Петербургом, чем с Москвой, с Николаем Первым, и не как деспотом, а как стилистом, эстетом. Тотальная организация, хотя бы претензия на нее — это и есть установка на стиль. Деспотизм, тем более тоталитаризм художествен, искусство и утопию роднит дух перфекционизма. Художественная модель тоталитаризма — классический балет, еще раз воспетый имперским поэтом Бродским (хотя и приземленный иронически в Соединенные Штаты, где Барышников не стесняется делить сцену с кабарежными дивами). Сама армия была у Николая Павловича балетом. Он был перфекционист, и только потому тиран.

Наоборот, Сталин разрушил (конструктивистский) стиль раннего большевизма, заменил его эклектикой соцреализма — и тем самым обозначил перспективу свободы. Где начинается эклектика, там зарождается свобода. Задним

числом и задним умом ясно, что тут-то и началась новая русская свобода: когда комбригов переименовали в полковники, а людей по фамилии Якир, Уборевич, Гамарник, Корк, Вацетис, Путна заменили в армии люди по фамилии Ватутин и Конев, Ахrameев и Язов. Об этом однажды написал хорошее стихотворение Александр Гитович. Ибо золотое шитье на мундирах новых генералов с крестьянскими разевшимися физиономиями было бесстыльно, а аскетическая униформа двадцатых годов на поджарых инородцах являла некий строгий стиль. Любой стиль «не русский» (и не французский, и не итальянский), потому что русский, француз, итальянец — природные определения, а стиль — любой — антиприроден, он организован, культурен. Поэтому столь освобождающей воспринялась в России война 41-го года: война, как знали еще генералы Николая I, «портит армию», превращает балет в естественное движение жизни и смерти. Война — тотальное уничтожение стиля и тем самым освобождение жизни. Разрушается форма, но освобождается энергия жизни, Дионис побеждает Аполлона, а Дионис, как известно, демократ.

Дафна, избавившаяся от Аполлона, уже не дерево и не статуя — а снова Дафна. Ее красота более не эстетична, это живая красота. Здесь вызов всем художникам. Не нужна идеализация — то есть мрамор, — для того чтобы выделить, заметить красоту. В Америке недавно вышла книга под названием «Энциклопедия безобразного». Стиль отнюдь не всегда «красота», стиль это выдержанность организации, осуществленная энтелехия. В этом смысле все живое стильно. Но этот несомненный факт в то же время приговор стилю как норме, как универсальной установке, ибо бытие принципиально плюралистично, нет единой нормы для ящерицы и лебедя. Флора и фауна дают урок постмодернизма. Мир демократичен, ибо дает одинаковые стартовые условия всем тварям. А нынешние зеленые и экологи даже пытаются обеспечить природу вэлфэром. Тонкий стилист Набоков расхотился со своим любимым Гоголем в вопросе о красоте гадов. Проводимая параллель не работает, однако, до конца, потому что индивидуальность природы родовая, а не личная, в ней нет субъектов. Тогда-то и понимаешь, что стиль — как выдержанное единство организации — это штамп, стильность природы построена на повторяемости образцов, а не на индивидуальном вдохновении художника. Это поток, а не штучное производство.

Художник же, как и столяр-краснодеревщик, из породы кустарей. Он номиналист. Можно без конца спорить о мимезисе в искусстве, но психологически художник уверен, что его порождающая сила — его собственная, он сам создает свои «эйдосы», как и всякий творец, творит из ничего. Сведение художественного творчества к искусному мастерству, ремеслу не унижает художника, а необыкновенно его возвышает, подчеркивает его самостоянье. Донателло и Челлини считали себя резчиками. Творчество телесно. «Ах, Вася, скажите, отчего это соловей поет? — Жрать хочет, оттого и поет». Зощенко здесь издевается не столько над Васей, сколько над соловьем. Художник, так сказать, не нуждается в сублимации, вернее, демонстрирует условность самого этого понятия.

Фрейд констатировал способность художника превращать невроз в творчество, что и есть сублимация, но он же говорил о структурной тождественности невротического симптома и произведения искусства. Невроз, если угодно, уже сублимация, а какая в нем «ценность»? Нужно быть Юнгом, чтобы усмотреть таковую. Критики факт сублимации, признаваемой, но не объясненной Фрейдом, выставляли как главное оружие против психоанализа, против его редуccionистской установки. Восстанавливался древний платонизм, коли творчество уводило творца куда-то за грань чистой и нечистой психологии, в какие-то сверхэмпирические измерения. Вспомним, однако, одно наблюдение Фрейда: о том, что никакая сублимация не удаётся до конца, то есть художника никогда не отпускают его персональные демоны, никуда он не уходит, остается все тем же, не делается ни счастливее, ни лучше. Он ничего не «изживает». Стал ли Сологуб лучше, написав Передонова? Нет, он по-прежнему мучил женщин, детей и животных — брил котов. Творчество Сологуба не преображало самого творца, а просто что-то к нему добавляло, рядопологало, это простая арифметика. Так же Довлатову проза не заменила водки. Сублимация оказывается всего лишь паллиативом, местным лечением, болеутоляющим средством с ограниченным сроком действия: кружкой пива с похмелья.

Это индивидуальная терапия творца, защитный механизм, переводение неумения в прием. Тынянов гениально сказал, что художник всегда идет по линии наименьшего сопротивления, а усилия прилагает, норме и канону подчиняется эпигон. Творчество — не уход в иные и лучшие миры, а

умение настоять на своем, заставить любоваться своим уродством. Красота по-польски «урода», это обыграл в эффектном стихотворении Вознесенский. Достоевский был великий мастер этого дела, он и осознал «почесывания» как метод. Творчество — это индивидуальная смелость, превращающая комплекс в норму: норму восприятия данного творчества как ценного. Это умение модницы обыграть свои некрасивые ноги или плоскую грудь, уменье манекенщицы или модельера, отнюдь не «высокое искусство». Если здесь есть высота, то собственная, а не заимствованная у неба неподвижных звезд. И когда Фрейд говорит, что объективно существующей нормой люди считают просто-напросто высшие достижения своих современников или предшественников — канонизируют уже достигнутое, — то он по существу отвергает понятие сублимации, делает его ненужным в качестве особого термина. Это умножение сущностей без необходимости, метафизический реликт у Фрейда, обычная у него осторожность в общении с нормативной культурой буржуа. Норма — это не прозреваемая ценность, не интуиция потустороннего бытия, а конкретное достижение, рекорд, художник — спортсмен-рекордист. Английское слово *record* означает запись, фиксацию достигнутого, имевшего быть. Рекорд принципиально индивидуален и посюсторонен, фактичен, а не идеален. Царство небесное — это ваше усилие. Красота в искусстве та же, что в «природе», — во внешности красавицы, это «прирожденная заслуга». Впрочем, чтобы быть красивой, надо страдать, и поэты страдают — пыхтят над строчкой.

Творчество при таком понимании демистифицируется, любая жизнедеятельность, требующая усилий, становится ему равна. Но это и есть постмодернизм и демократия. И это поняли современные художники, видящие в классике не вечные образцы, а повод для пародии. Пародия возникает в осознании условности, временности так называемых вечных достижений. Это не убиение классики, но остранинное ее оживление. Гандлевский пишет онегинской строфой стихотворение о водке — тем самым заставляя ее работать, выводит ее из музея, возвращает стихам, в том числе пушкинским, их игровой характер. Все стихи шуточные, сказала молодая и умная Ахматова. Потом она постарела и стала писать серьезно. Результат ужасен — «Реквием». Постмодернизм (а с ним и демократия) восторжествует в России окончательно, когда кто-нибудь догадается спародировать ахматовский «Реквием». Он и сам уже пародиен: «ни день,

когда пришла гроза, ни час тюремного свиданья». Гроза здесь та, что в начале мая, а свиданье должно быть «заветным». Нельзя писать ямбические романы об опыте большевизма. Нельзя писать длинные, толстые, уютные романы о шарашках и раковых палатах — потому что читать их надо лежа на кушетке.

Стихи после Освенцима возможны, но если будет выведен в иной семантический план сам Освенцим. И это уже делается — «Отпуск в Дахау» В. Сорокина. Пример показал Пазолини своим «Сало»: взять фашистскую пыточную камеру как снимок собственной души. Почему «Двенадцать» великая вещь? Потому что Блок на стороне разбойников, и самого Христа поставил на их сторону. Это значит — я разбойник, я Муссолини и Гитлер (а не какая-то там «Эмма»). То же пишет Томас Манн: и в «Брате Гитлере» (прикрываясь иронией), и прямым текстом в «Докторе Фаустусе». Гитлер — художник, эстетствующий конструктор, вот в чем урок XX века, вот в чем урок Освенцима: невозможно искусство как жесткая конструкция, как шкловскианская тотальная организованность материала. Фашизм, тоталитаризм классичен, то есть репрессивен, и как всякая классика, как всякое искусство нынче требует к себе игрового отношения. Гоголя никто не разлюбил, но его планы спасения человечества при помощи второго тома «Мертвых душ» уже у современников вызывали смех. Головой Гоголя нужно играть в футбол, что уже делается (повесть А. Королева). Сохранить любовь к Гоголю без веры в него — вот постмодернизм. Это даже не любовь, а нечто сильнее — эротическое отношение. Здесь опять нужно вспомнить Томаса Манна, одного из пророков постмодернизма. Он говорил о подлинном консерватизме как «эротической иронии интеллекта». Эротическое отношение к предмету, говорит Т. Манн, — ироническое приятие, не взирающее на ценность. Но это уже самая настоящая демократия и подлинный постмодернизм. Постмодернистское отношение к Гоголю — неверующая любовь. Людей нужно сохранять всех, и беленьких и черненьких. Любить их вас никто не заставляет, любовь нашла в демократии весьма эффективный заменитель — права человека.

Тут возникает некая весьма болезненно осязаемая антиномия: понятие права исходит из понятия нормы, а индивидуальный человек, с которым имеет дело постмодернистская демократия, отрицает норму как репрессию. Это анти-

номия создаваемой ныне нерепрессивной культуры, теоретически бывшая ясной еще Владимиру Соловьеву (см. его «Критику отвлеченных начал», главу об этике гедонизма), но практически обозначившаяся только теперь. Трудно понять, как будет решаться демократией эта антиномия. Но уже сейчас ясно, как она будет решаться, уже решается, в искусстве. Это маскультовый перформанс еженедельно сменяющихся звезд MTV, искусство как непосредственное самовыражение человека с улицы: каждый заходи, пой и пляши, скреби промежность («почесывания» Достоевского). По-советски сказать — самодеятельность, но приносящая большие, хотя и эфемерные деньги, которые тратятся, надо полагать, на наркотики. В этой смеси рэпа и наркоты достигнут какой-то принцип жизнедействия, создан какой-то синтетический образ жизни. Это, если хотите, стиль, но стиль, определяемый началом распада, а не организации. Это распад атомов, высвобождающий, как и положено, деструктивную энергию. В образ жизни рэпера входят не только призыв к преступлениям (Айс Ти), но и сами преступления (Тупак Шакур, Снуп Догги Догг). Убийство в housing project и рэп столь же едины, как «Улисс» и атомная бомба. Рэп — это Джойс для бедных.

Постмодернизм тем и отличается, что видит такие сходства. Для Шкловского не может быть общего между Платоновым и Гладковым, между «Чевенгуром» и «Цементом», потому что Шкловский эстет, революционер и тоталитарист, он говорит, что в искусстве не бывает неорганизованного материала. Но постмодернист способен заметить общее у гениального Платонова и простоватого Гладкова: тема вражды коммунизма к полу, и постмодернист не пройдет мимо этого сходства. Постмодернизм — установка на материал, он не судит по внешности («форме»), а идет вглубь, в кишки, в требуху. Стиль в постмодернизме воспринимается как иллюзия, обман, идут сеансы разоблачения магии стиля, всяческие обнажения приемов. Только постмодернистический человек может заметить сходство Ницше и Чернышевского, прежний человек, эстет и нормативный философ, видел исключительно разницу. Последний эстет Запада Камилла Палья, вслед за ненавидимой и обожаемой Сусанной Сонтаг, клянется Оскаром Уайльдом: только, мол, поверхностные люди не судят по внешности; так ее и не принимают особенно всерьез, над ней посмеиваются как над эксцентричной чудачкой. Эстетизм Пальи реакционен, она, как и

сама готова признать, фашистка. Фашизм этот, конечно, чисто эстетический, как у Лени Рифеншталь; но ведь служила последняя все-таки Гитлеру, а не кому другому. Вернее сказать, Лени Рифеншталь и Гитлер одной породы, художественной. К счастью (несчастью?) для Пальи, в Америке Гитлера нет и не будет, и она до конца дней обречена метать бисер перед свиньями.

Вопрос: возможен ли Платонов в Америке? Конечно; но из него сделают Гладкова, или, скорее всего, он вообще не доберется до литературы, а будет излагать свои фантазии на сеансах групповой терапии или на телешоу какой-нибудь Опры. Гениев здесь убивают в колыбели, но в мягкой манере, без кровопролития. Человека не доводят до отчаяния, с которого начинается гениальность. И это питает вящую иронию в отношении культурных памятников: ухмыляясь, постмодернистский человек резонно полагает, что Кьеркегор овладел бы своей Региной после десятка сессий у психоаналитика. Вот и репайте, что лучше — написать «Заключительный ненаучный постскрипtum» или переспать с Региной Ольсен: или — или.

Но постмодернизм говорит «и — и», а если постскрипtum не удастся, то и не надо, Регина важнее. Что в человеке надо «спасать»: гений — или благополучие, материальный и психологический комфорт? Ясно, как отвечает на этот вопрос демократия, как отвечает на него Америка. Американская гениальность ничем не отличается от русской, тут, в Америке, даже самосожженцы есть, отличается же она от России — благополучием, возможностью такового. Простаки, вроде Эриха Фромма, полагали, что вэлфэр — бесплатные выдачи — нужен ищущим себя художникам; то, что искусства начинаются с голодухи, им в голову не приходило. И все гении похожи друг на друга, они, страшно сказать, одинаковы, стандартны, шаблонны; а разнятся, являют конкретное богатство бытия, форм и красок — обыватели. Это понимал Честертон, сам только притворявшийся простаком, стремление к простоте и простоватости было у него реактивным образованием. Он-то видел, что сложность художественно одаренных натур весьма однообразна: куда ни плюнь, попадешь в педераста.

Говорят, что постмодернистская культура ликвидировала понятие субъекта. Тут нужно еще разобраться, какого субъекта имеют в виду. Уничтожен «гносеологический субъект», носитель нормативного сознания, картезианского *cogito*, то

есть как раз конструктор всяческих общеобязательных истин, творец стилей, стиля. А тот самый субъект, который у Ленина и Набокова, прикрывшись фиговым листком, протягивает руку агностику, очень даже сохраняется, преуспевает как никогда: это тот самый человек Достоевского, который почесывается. Вот этот человек и восстановлен в правах уже в экзистенциализме, даже у Бердяева, в «Назначении человека» покончившего со всяким идеализмом. «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» — книга капитуляций, великого отказа от нормы и нормативности, сдача Фрейду и Юнгу, открытая война всякому законничеству. Это постмодернистская книга в сущности, и важно то, что она отнюдь не оригинальна, Бердяев следует уже обозначившейся тенденции разрыва с нормативной этикой. Это начали даже не Макс Шеллер с Николаем Гартманом, а еще Кьеркегор, по-русски же до Бердяева писал об этом Б. Вышеславцев в книге «Этика преображенного эроса». Творчеством (в бердяевском смысле) оказывается субъективное самовыявление — старый добрый романтизм. Вот еще одни постмодернисты в истории культуры — романтики. Постмодернизм был всегда, но лишь санкционировался в определенные эпохи.

Что общего у (постмодернистов) софистов, александрийских эклектиков, средневековых скоморохов, романтиков XIX столетия, Пушкина, Тимура Кибирова? Общее у них — «еврейство». Еврей — родовое имя постмодерниста, человека без стиля. Блок говорил: большинство человечества правые эсеры, теперь можно сказать: большинство человечества полуевреи. Я давно думаю написать статью под названием «Еврей Пушкин», но пока что написал только о Вуди Аллене, этом американском Пушкине. Вот и Пушкин был таким — буффонного склада человеком, попадавшим в «истории», прежде чем занять место в истории культуры. В нем было что-то ноздревское, вплоть до няньки и щек необыкновенной растительной силы. Это понял Синявский, но притушил эту тему, недостаточно на нее нажал, и напрасно: все равно жлобы обиделись. Пушкин — это человек, явившийся в дом, где были дочери, в кисейном костюме без белья, и этот апокриф из его агиографии не выбросишь.

Постмодернизм тем и отличается, что любит и способен ценить подобные положения. Он создает комические агиографии, способен увидеть смешное в самом высоком житейном стиле. Хрестоматийный (чуть не сказал — класси-

ческий) пример — рассказы о Пушкине Даниила Хармса. Нил Сорский чрезвычайно комичен. Христианство вообще создавалось юродивыми, Венечкой Ерофеевым, а не Ольгой Седаковой. Седакова — женщина-классик, вроде генеральши Ставрогиной, ей нет места в раю животных. Чрезвычайно постмодернистичен Франциск Ассизский. В наше время таких Францисков расплодилось пруд-пруди, их называли хиппи. «Дети цветов» и «Цветочки» — элементарная ассоциация. На нынешнем Западе появились свои юродивые — это умственно неполноценные существа, всякого рода монголоидные дауны, которых делают культурными героями. Австралийский фильм «Свити» о такой умственно неполноценной, которая учит окружающих нормальных людей «правде чувств», стал в Америке культовым.

Для оценки, скажем, Бердяева **первостепенно** важен его гомосексуализм или даже его тик, с вываливанием языка, что понял в последних своих мемуарах Андрей Белый, оставивший своего рода моментальную фотографию этого хэппенинга. Разговоры о том, что человек умирает в книге, а остается писатель, о нем же и судите, устарели. «Я поэт, этим и интересен»; а самоубийством не интересен? — говорящем и о человеке, и о культуре эпохи никак не меньше, чем стихи того же автора? В стихах же Маяковского пробки в Моссельпроме не менее интересны, чем «Про это». Человека надо брать целиком, в эмпирической конкретности, а не в отчуждающем абстракте творчества, «целостность» творчества мнимая, это пережиток эпохи эстетизма. Это выдумали романтики, но они же, как подлинные постмодернисты, как раз любили подчеркивать в творческом облике биографический материал, выпячивали его. Их любовные истории, чудачества, пьянство, карточные долги становились элементом романтической эстетики, здесь и был отход от классицизма, от мраморных ликов школы, от обязательной программы. То же было в России в «серебряном веке»: Блок = стихи + биографическая легенда, даже «анкетные данные». Это же очень любят в демократической Америке: если вы чуть-чуть выделитесь, пожалуйста, расскажите о ваших сексуальных предпочтениях. И это делают охотно. Никогда не забуду интервью Барбары Уолтерс с Боем Джорджем: Are you bisexual? — Certainly I am. И это не распад, не гибель и конец времен, а культура, постмодернистская культура. Я даже думаю, что Константину Леонтьеву понравился бы современный Запад, он ведь цеплялся за форму,

не дающую материи разбегаться, не из любви к этой форме, а пытаюсь кое-что утаить, прикидываясь джентльменом. Его держал в эстетизме, в «форме» самый обыкновенный страх — быть замеченным полицией нравов. Лишите эстетов этого страха, и вы увидите подавляющее большинство их не в рядах адептов чистого искусства, а в грязных притонах. Постмодернизм: реабилитация притонов, придание им легального статуса, институции и процедуры демократического выбора. И главное: прояснившееся сознание, что притонов вообще нет. Смерть морализма как отвлеченного начала — апелляция к целостности, включающей, а не исключающей эмпирику.

Корней Чуковский, человек нетеоретический, пишет о героях Алексея Толстого, что они дураки, тем и интересны; в дневнике же добавляет, что и сам Алексей Толстой такой же интересный дурак, с себя и пишет. А Шкловский, писавший о том же, дурачество героев А. Толстого подает как знак литературной эволюции: дурак понадобился якобы для того, чтобы преодолеть канон психологической прозы. Он берет А. Толстого-человека как деталь его же собственного стиля: тоталитаристская установка. Шкловский по нынешним временам очень устаревший теоретик; но он, будучи гением, причем романтического склада, очень хорошо понимал значение биографического материала, и прозу писал о себе, с той же установкой и скандалил. Он шире формализма; но постмодернист он именно в элементе скандала. Из теории Шкловского как будто должно остаться учение об острашении как способе обновленного переживания бытия, каковое переживание вообще объявляется целью искусства; но тогда получается, что искусство — это для импотентов, живой человек сменит не книгу, а женщину. «Читать вза-сос» — что-то в этом образе есть не вовсе бравое. Говорил же Фрейд, что искусство это легкий наркотик. Еще спасает теорию учение об эволюции художественных форм, о смене стилей; но это ведет опять же к тому, что литература как целое первичнее писателей, что литературная эволюция безлична. Пример самого Шкловского показывает приоритетность его как человека. Шкловский-любовник Эльзы важнее Шкловского-автора «Zoo». Вот что такое постмодернизм, и я не могу сейчас придумать другого примера, более четко представляющего проблему. Шкловский перечеркнул настоящее письмо Эльзы красными чернилами, потому что ему нужно было донести до сознания читателей условность

«Али»: никакой несчастной любви там не было, несчастная любовь потребовалась для книги, а книга внушала, что несчастная любовь лучше счастливой, а Берлин хуже Москвы. Приехав же в Москву, Шкловский написал: «живу тускло, как в презервативе» («Третья фабрика»): ему, видите ли, не давали творчески излиться. В горизонт эстета как-то не входит, что прожить девяносто с лишним лет, ни разу не сесть в тюрьму, важнее всяких книг.

Демократия как культура осуществляет такие возможности. Люди в России остаются внутренне чуждыми демократии, поскольку они не понимают предпочтительности такого положения писанию хороших книг. Русская нынешняя интеллигенция внутренне недемократична, поскольку она продолжает любить хорошие книги больше хорошей жизни. Русскую жизнь изуродовали хорошие книги, для меня это даже не аксиома, а тысячекратно доказанная теорема, не априори, но апостериори. Тот же Шкловский в том же «Zoo» превратил людей в метафоры, то есть искалечил их, отбил Венере руки. Это модель тоталитаризма: произведение искусства как замкнутая в себе целостность, как до конца организованный материал. Целостность, однако, искусственна, она достигается путем калечения («деформации») материала. И тут самое место заявить важнейшее: искусство («классическое», «красивое») так же абстрактно, так же искажает бытие, обедняет и иссушает его, как наука с ее математическим аппаратом, с ее абстрактным калькулированием количеств и забвением качеств, и как вся современная цивилизация вообще — индустриальная, технологическая, подавляющая природу. Мифология науки разоблачена, модели индустриальной цивилизации отвергнуты, изжиты передовыми странами — но с искусством еще не разобрались, еще продолжают его по старинке уважать. И смысл постмодернизма в искусстве как раз тот, что в нем принципиально отвергается эстетическая, художественная классика. Постмодернизм не только практика, но и самосознание этого процесса отказа от искусства как классики, как возвышающей альтернативы.

Можно указать на факт первостепенной значимости в процессе жизненного, даже бытового преодоления всех указанных классицизмов: это сексуальная революция XX века как способ и опыт преодоления абстрактной, отчуждающей, овеществляющей культуры. Культура превращает человека в вещь (или в «метафору» Шкловского), но он находит

способ не отрываться от мистических глубин бытия в элементарном чувственном жесте. Здесь не культура спасается, а само бытие. Постмодернизм, следовательно, решает экологическую проблему. Именно поэтому живая Эльза важнее литературной «Али». И здесь не пресловутая теургия нужна, не «преображение бытия», а простая память о простой жизни, обывательский подход, философия маленького человека, то есть демократия.

Такие вещи должен был бы понимать Солженицын, в его качестве самого крупного почвенника, но он их не понимает, судя по тому, что он не написал того, к чему был призван, — русского эротического романа, не поставил русский Эрос в контекст революции как залог и практику победы. И ведь нельзя сказать, что это не приходило ему в голову, — судя по многим страницам «Красного колеса». Лучшая сцена книги: солдат с женой в бане, она стбит всех думских стенограмм. Солженицын, похоже, не понимает, что подлинное почвенничество должно ориентироваться не на Достоевского, а на Рабле.

Русские люди, повторяю, недемократичны, то есть не постмодернистичны, они не могут преодолеть уважения, даже религиозного благоговения перед классическими образцами репрессивной культуры, они не понимают, что «секс» важнее «сублимаций». Последним утверждением не отвергаются никакие старые ценности, но обнаруживаются новые, и они сближаются; сексуальная энергия, подлежащая сублимации, осознается как ценная, в ней нет безразличия косной материи. Сублимация и редукция не противопоставляются мировоззрительно, а рядопологаются. Реализуется формула Гегеля: истина не только результат, но и процесс. Если угодно, это и есть исчерпывающая формула постмодернизма. И человек, знающий ход процесса, то есть искушенный, к любым «результатам» отныне и навсегда будет относиться иронически. Результатов нет, президента выбирают каждые четыре года. Постмодернизм это ирония искушенного человека. Он не отрицает «высокого», он только понял смысл и необходимость (дополнительность, комплиментарность) «низкого» — собственную необходимость: в качестве эмпирически-конкретного субъекта, протягивающего руку агностику и при этом не прикрывающегося фиговым листком.





## МОЦАРТ В РОЛИ САЛЬЕРИ

Виктор Шкловский — последний из могикан великого русского авангардизма. Авангардизм Шкловского несомненен, что подтверждается не только его идейной и творческой близостью к таким гигантам этого движения, как Маяковский и Эйзенштейн, но прежде всего содержанием и духом его собственного учения. В то же время Виктор Шкловский являл собой весьма традиционный культурный тип: я бы назвал его романтиком. Созданная им (в первую очередь им) литературоведческая теория, получившая название формального литературоведения, при всем ее авангардизме, острой современности, располагается в том же типологическом ряду, что и эстетические теории немецкого романтизма. Такая классификация формализма Шкловского, сознаю, весьма необычна, парадоксальна; но я постараюсь это доказать. Как всегда, новое оказывается хорошо забытым старым. Но есть, конечно, в теории Шкловского и вполне современное содержание, точнее, установка, стиль мышления, а лучше всего сказать — метод. Своеобразие Шкловского как раз в том, что метод его сугубо модернистический, даже авангардистский, а мировоззрение достаточно традиционное, романтическое, как я уже сказал. Но нужно сперва показать, что в формализме имеется эта мировоззренческая ипостась, что он создает систему целостных жизненных ориентаций.

Шкловского, формализм вообще можно вывести к старым немецким романтикам через Гегеля. Гегель и сам был мыслитель романтического генезиса; я очень, помню, обрадовался, найдя у Германа Гессе это утверждение, просто констатацию во фразе типа: «Гегель и другие романтики...». Дело в том, что эту связь я для себя открыл вполне самостоятельно в работе, посвященной именно Шкловскому и формализму. Я написал ее еще в России, в 1975 году, а

потом в 82-м основательно доработал; в данном очерке я буду пользоваться этой старой моей разработкой.

Что общего у Гегеля с формальным методом Шкловского? Сам этот формализм, у Гегеля называемый, однако, абсолютным знанием. Абсолютное знание, как известно, у Гегеля достижимо лишь в форме философии, чем она и отличается от других наук. Вот как определяет Гегель отличие философии от остальных, конечных, как он говорит, наук:

**Конечный характер последних состоит вообще в том, что в них мышление как только формальная деятельность берет свое содержание извне, как данное, и что содержание в них не осознается как определенное изнутри мыслью, лежащей в его основании, что, следовательно, содержание и форма не вполне проникают друг в друга; между тем в философии это раздвоение отпадает, и ее поэтому можно назвать бесконечным познанием.**

Прежде чем приступить к анализу этого положения, вспомним, что у Гегеля абсолютное знание существует не только в форме философии, но имеет еще две формы: религию и искусство. И в своих «Лекциях по эстетике» Гегель утверждает:

**Царство художественного творчества есть царство абсолютного духа... (В искусстве) мы имеем дело не с просто приятной или полезной игрушкой, а с освобождением духа от конечных форм и содержания.**

Все знающие Шкловского — читавшие по крайней мере недавно выпущенный сборник его избранного «Гамбургский счет» — не могут не узнать в этих словах старого немецкого философа одного из основных положений формального литературоведения. Но задержимся еще на Гегеле: что значит его мысль, что в абсолютном знании мы освобождаемся от конечных форм, от содержания, точнее — перестаем брать его извне? Здесь нужно вспомнить, кто или что выступает у Гегеля субъектом этого абсолютного знания — познающим субъектом. Это абсолютный Дух, если угодно — Бог, отнюдь не эмпирический конечный субъект. Божественное знание есть, во-первых, самопознание Бога, а во-вторых, в процессе этого божественного самопознания полагается, то есть создается, мир, бытие. Акт познания Абсолютного субъекта

является актом миротворящим. Но у этого Абсолютного субъекта нет внеположного Ему объекта, Он являет единство субъекта и объекта, или, как говорит Гегель, единство субъекта и субстанции. Абсолютное знание не есть предметное знание — но самопознание Абсолюта, включающего в себя целокупность, тотальность бытия. В любой из конечных наук предмет, объект познания дан, предположен. В философской же науке, вообще в абсолютном знании (одной из форм которого, мы помним, будет искусство), этот предмет задан, то есть он полагается, конструируется им же, этим абсолютным знанием. В этом положении провозглашается единство содержания и формы, предмета и метода, субъекта и объекта, бытия и мышления. Понимание бытия (предметного мира) и мышления (способов его познания) как коррелятивной пары осознается Гегелем как первородный грех всей предшествующей философии. Познающая мысль есть истина познаваемого предметного мира, снимающая в своем движении эту внеположность, объектность или, по-другому, материальность объектного инобытия в единстве формы и содержания. В абсолютном знании, таким образом, не существует понятия содержания — как извне данного предмета: оно, абсолютное знание, само порождает свой предмет в акте познания. Все это, конечно, весьма изысканная и трудная философия (которую я здесь максимально упростил), но в сущности Гегель в этом стиле мышления не был таким уж новатором: его Абсолютный Дух, субъект абсолютного знания (и одновременно, как мы уже знаем, его объект) — не более чем воспроизведение очень древней философии: идеи чистой формы Аристотеля. Чистая форма — надо ли еще раз указывать — та, что создает собственное содержание; у Аристотеля это Бог. И вот теперь приведем одну из основополагающих формул Шкловского; она очень короткая:

**В понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается.**

Вот отсюда и пошел этот термин для обозначения теории Шкловского — формализм: раз содержания нет, значит остается одна форма. Все это вызывало массу недоразумений. Интересно, что Шкловский в попытках разъяснения теории сразу же прибег к Гегелю, взятому, правда, не прямо, а в

опосредовании чужой цитации: он привел цитату из Плеханова, ссылающегося на Гегеля. У Плеханова это звучало так:

Еще Гегель очень хорошо показал в своей «Логике», что «форма» предмета тождественна с его «видом» только в известном и притом поверхностном смысле: в смысле внешней формы. Более же глубокий анализ приводит нас к пониманию формы как закона предмета или, лучше сказать, его строения.

И Шкловский в своей «Теории прозы» педалирует эту мысль: «Форму... нужно понимать как закон построения предмета». Интересно, что поздний Шкловский сам читал Гегеля, у него заметны следы знакомства с цитировавшимися нами «Лекциями по эстетике»; это обращение, конечно же, неслучайно, — Шкловский искал в истории мысли собственные истоки.

Что означает этот примат формы в теоретических построениях Шкловского? Просто-напросто то, что художественное произведение, как говорит Шкловский, построено целиком, в нем нельзя различить форму и содержание как внеположные моменты. По-другому: в искусстве нет содержания в смысле внешнего самому произведению материала; не бывает литературы «о» чем-нибудь. Еще по-другому: любой материал, попадая в художественное построение, преобразуется, приобретает специфическое качество эстетичности. Как говорит Шкловский, нельзя перенести вещь на экран, не изменив ее измерения, не сделав ее двумерной. В этом, и только в этом смысле можно говорить — как это и делает Шкловский, — что форма произведения создает собственное содержание: это прямой аналог тезиса Гегеля об абсолютном знании, созидающем собственный предмет. Еще одна цитата из Шкловского, из книги его «Третья фабрика»:

Мы утверждаем, кажется, что литературное произведение может быть анализировано и оценено, не выходя из литературного ряда... Мы доказывали, что произведение искусства построено целиком. В нем нет свободного от организации материала. Но понятие литературы все время изменяется. Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал... Литература живет, распростра-

няясь на не-литературу... художественная форма совершает своеобразное похищение сабинянок. Материал перестает узнавать своего хозяина. Он обработан законом искусства и может быть воспринят уже вне своего происхождения.

Теперь посмотрим, причем тут романтизм — и для начала вспомним Шеллинга, сказавшего: «Только путем достижения совершенной формы может быть уничтожена форма». Это вот и есть та аутентичная романтическая интуиция, которая роднит Гегеля и романтиков. У Гегеля образ абсолютного знания, в котором нет разделения на субъект и объект, на предмет и метод, на форму и содержание, — это образ целостного бытия, онтологический тоталитет. Но — и здесь пойнт романтического мировоззрения — произведение искусства есть не что иное как моделирование этого целостного бытия, это микрокосм, повторяющий в своем строении, в принципе своего строения эту бытийную целостность. Вот что писал теоретик романтизма Фридрих Шлегель:

Все вещи соотносятся друг с другом, все обозначает поэтому все, каждая часть Вселенной воспроизводит целое; все это в такой же степени философские, как и поэтические истины.

А вот резюме романтического мировидения, данное крупнейшим советским знатоком немецкого романтизма Н. Я. Берковским:

Отдельные вещи в отдельности своей и самодостаточности почти истаяли, ставши органами и орудиями великой единой жизни. Творимая жизнь — это и есть поэзия, сама по себе взятая, поэзия в своей эссенции... Вещи — весьма относительные точки покоя, временные узлы постоянного движения, паузы ради отдыха и нового собирания сил... схема движения слова, метафорический перенос повторяет реальную, диалектическую увязку самих вещей, тоже взаимодействующих и тоже заходящих в плоскость чужой вещи. Речь упраздняет твердые границы между обозначаемым, и это философски правильно... Поэзия овладевает речью, когда речь становится выражением диалектически движущейся мысли.

В этих словах нельзя не узнать не только основную идею гегелевской диалектики (диалектика, говорил Гегель, — это процесс, в котором всеобщее отвергает формы конечного), но и формалистическое понимание произведения искусства как самодовлеющей целостности, художественного микрокосма, моделирующего целостность бытия.

Вот в этом и заключено глубочайшее своеобразие Виктора Шкловского и его теории так называемого формального литературоведения: это авангардистская наука, созданная глубоко традиционным типом человека — носителя старого романтического мировоззрения. Шкловский носил кожаную куртку инструктора автошколы и еще в молодости облысел; но его так и хочется видеть в романтических кудрях и с бантом на шее. Целостная жизненная ориентация, ассоциируемая с образом Шкловского, — романтический бурный гений. К сожалению, здесь не было никакой гармонии, наоборот — острое противоречие; но это противоречие не столько самого Шкловского, сколько той культурной эпохи, в которой он вырос.

У Шкловского, как мы могли видеть, Литература — непременно с большой буквы, — художественная деятельность вообще, приобрела черты, значение и смысл, которыми Гегель наделял свой Абсолютный Дух. И тот, и другая — это чистая форма, то есть некая бытийная модель, репрезентирующая целостность бытия. Содержания — вне этой чистой формы — нет потому, что она включает в себя все возможное содержание. Вот то, чего никогда не могли понять критики формализма Шкловского — самого понятия формы у него, тотализации и универсализации этого термина. И надо сказать, что защита теории, даваемая самим Шкловским, как и другими формалистами, не могла внести сюда необходимой ясности, потому что они, формалисты, тщательно избегали каких-либо философских, общемировоззренческих соотношений своей теории. Собственно говоря, они ее и теорией как бы соглашались не считать — но лишь методом: методом имманентного исследования литературы в ее собственных терминах, способом обнаружения и анализа технологии искусства, его приемов (знаменитая формула Шкловского: искусство как прием). Это правомочно, но это не выявляет всех импликаций формализма, который в глубине, как я усиливаюсь показать, предстает очередной формулировкой исконного романтического мировоззрения. Между прочим, из формалистов мог бы это сделать

Б. М. Эйхенбаум: развернуть целостное мировоззрение; у него в одной, еще дореволюционной статье (о Державине) есть слова об искусстве как интуиции целостного бытия; это типично романтическая фраза, и Эйхенбауму ничего не стоило бы связать такой подход с самим формализмом. Кстати сказать, у нас есть пример такого соотнесения, но сделанного человеком, находившимся в оппозиции к формалистам и ими нелюбимым: это В. М. Жирмунский. Вот что он написал в статье 1923 года «К вопросу о формальном методе»:

**В настоящее время, в пылу увлечения плодотворной и новой работой, для некоторых сторонников нового направления «формальный метод» становится единospасающей научной теорией, не только методом — но мировоззрением... Мнение о том, что в искусстве нет ничего, кроме искусства, — это наследие отшумевшей эпохи эстетизма.**

Попадание не в бровь, а в глаз. Не сомневаюсь, что формалисты были возмущены этой статьей — тем более, что они не могли не видеть правоты, точности такого соотнесения, такой культурной проекции. Но романтизм — он и есть глубинно эстетическое мировоззрение, коли он именно произведение искусства считает моделью мироздания: у них — у мироздания и произведения искусства — согласно романтикам, тождественная структура, один принцип строения. Формалисты избегали подобных соотнесений не потому, что они не догадывались о своей романтической типологии (они были люди культурные и всё это видели), и не потому, что они боялись таких соотнесений как доказательства их идеалистического происхождения: они были люди смелые, особенно Шкловский, так сказать, с рогатиной ходивший на медведя (он был участником боевой подпольной эсеровской группы); они просто-напросто хотели видеть себя учеными, создававшими точное знание, а не старомодными любомудрами, расплывающимися в метафизических туманах. Тут вопрос, однако, не в том, было ли формальное литературоведение наукой, — а в том, почему требовалось быть научными, какая аксиология стояла за этой потребностью, какая экзистенциальная проблема.

Дело в том, что формалисты хотели быть — и были! — людьми современными; а ведь недаром при упоминании слов «романтизм», «романтик» возникает образ кудрявого

юноши с пышным бантом на шее. Можно, однако, отбросить эти визуальные ассоциации, просто вспомнив, что и в самом романтизме эта романтическая позиция осознавалась как недостаточная, просто ущербная. Как раз романтики, эти тончайшие и изощреннейшие знатоки и толкователи искусства, понимали, что все их разговоры об искусстве как модели бытия — разговорами и останутся, что такого рода знание не дает выхода в мир, но замыкает в кругу самого искусства, что и есть пресловутый эстетизм. Оскар Уайльд мог такой позицией удовлетворяться, но он-то был романтик уже второго если не сорта, то призыва, — декадент; а у подлинных, первоначальных романтиков (в основном немцев из Йенской школы) основополагающей аксиологической позицией был выход в мир, в деятельность, в реальное бытие, а не в его идеальные образы и модели. Из этого романтизма — в опосредовании Гегеля, конечно, — вышел в конечном счете марксизм! Тут Фауста скорее нужно поминать, а не рыцаря Тогенбурга.

В романтизме осознание границ собственной позиции нашло выражение в одном интеллектуальном построении, по существу ставившем крест на самом романтизме. Это знаменитая концепция так называемой романтической иронии. Прочитируем знатока вопроса Берковского:

Романтический синтез тоже есть игра... Синтез — не-серьез, разум — иллюзия... Для молодого Шлегеля, как и для Канта и для Шиллера, эстетический разум логически недействителен. Фридрих Шлегель иронически трактует границы рассудка, и он же иронически относится к опытам перехода этих границ. Единственно реальная картина мира и для Шлегеля — это мир в разделении, рассыпавшийся на отдельные персонажи, с единственно правильной рассудочной формой мышления. Романтика есть не более чем ироническая надстройка над ним.

Романтическая ирония, другими словами, — это постоянное сознание того, что ни в формах пространства и времени, ни в гениальной художественной деятельности невозможна и недостижима искомая целостность бытия, что человек, со всеми своими идеальными синтезами этой целостности, останется конечным существом, обреченным — вместе со своим творчеством — на исчезновение в коловращении этих самых времени и пространства. Эта романти-

ческая ирония, как я догадываюсь, стала источником гегелевской диалектики, наиболее адекватная формула которой дана в уже приводившихся словах: диалектика — это процесс, в котором всеобщее уничтожает формы конечного. Гегель в своей философии сделал вид, что этот процесс может быть воспроизведен самим человеком в элементе духа, что его философия и есть такое воспроизведение. Так-то оно так, но осознание этой, так сказать, тайны бытия ничего на деле не решает. Эта та проблема, которую Бердяев назвал позднее трагедией творчества: творческое усилие человека не преобразует бытие, а всего-навсего создает еще один конечный культурный продукт. Целостным человеку не стать, и целостным знанием не овладеть: гегелевская философия, претендующая на это, есть иллюзия такого цельного знания. Человек обречен жить во фрагментарном мире и быть фрагментарным, конечным, смертным существом. В знании ему ничего не остается, кроме той же науки — абстрактного знания конечных, фрагментарных, методологически выделенных обрывков бытия. Сохранить при этом свое достоинство наука может, только осознав, критически отрефлексировав свой метод именно как метод, а не мировоззрение. Вот эту судьбу и выбрали формалисты: это было стоическое принятие общей культурной судьбы новейшего времени.

Вот как об этом писал современник формалистов, ныне забытый, но замечательный мыслитель Борис Михайлович Энгельгардт:

В формализме мы наталкиваемся не на границы данного метода, а на границы самой науки, — писал Энгельгардт в работе 1927 года «Формальный метод в истории литературы». — Формализма не приемлют, потому что в современных науках о духе (в терминах Риккерта), в отличие от современного естествознания, все еще господствует алхимический подход. К формализму как литературоведению, как к отрасли наук о духе относятся так же, как прежние натуралисты относились к новому естествознанию. Современное естествознание, за исключением нескольких чисто описательных наук, далеко отошло от конкретного явления. Оно безжалостно кромсает, режет и расчленяет живой и целостный факт, изучая в изолированном виде составные его элементы: чем чище и полнее изоляция, тем для него лучше.

Парадокс формализма — в обращении к литературе как модели духовной целостности (алхимический подход, по словам Энгельгардта) с научным методом, требующим методологически абстрактного разъятия предмета. Их мировоззрение оставалось, так сказать, бессознательным, осознавался — метод. Тощие коровы науки пожрали тучных коров поэзии. Так у Гегеля философия пожрала поэзию, и надо читать романтиков, чтобы увидеть эстетическое основание его системы. Односторонний методологизм конкретной (а вернее, если говорить по Гегелю, абстрактной, то есть не целостной, а частичной) науки — вот судьба современного знания. Можно даже сказать проще и понятнее — специализация. Бурному романтическому гению — а таков и был Шкловский — предлагается корректная ученая карьера. Это в лучшем случае, — такая судьба выпала другу и сподвижнику Шкловского Роману Якобсону, как-то незаметно эмигрировавшему, через различные советские культурные представительства за границей, и в конце концов оказавшемуся в Гарвардском университете. А Виктор Шкловский хоть и был в эмиграции, убежав туда от большевиков, уже пришедших в Дом искусств его арестовать, — но эмигрантом быть отказался и вернулся в Советскую Россию. Понятно, почему он это сделал: за границей в лучшем случае, как уже говорилось, его ожидала какая-нибудь профессорская кафедра. Это для человека его типа даже не то что мало, а как-то вообще ни к чему: не профессорской он складки был человек. Он, мятежный, искал бури, а не покоя. Вернулся в Россию — и даже остался цел, дожил сравнительно благополучно до девяноста с лишним лет. Но вернувшись, тут же и написал в книге «Третья фабрика»: живу тускло, как в презервативе.

Проблема в том, что Шкловскому отнюдь не большевики помешали — а современность. Она не требует гениев, ей нужны узкие специалисты. И это определяло не только эмпирическую биографию Шкловского, но и метафизическую его судьбу; сказалось не только в отказе его от собственного учения под нажимом большевицкого марксизма — но и в самом учении, подменившем романтические интуиции вполне реалистическими методологиями.

В определенном повороте формализм был самосознанием литературы, теоретическим ее самопостижением. Собственная художественная, а сказать еще прямей, гениальная природа Шкловского заставляла его видеть в литературе

форму целостной духовной деятельности. Этим и объясняется, как уже говорилось, сходство формализма с «алхимиком» Гегелем. Сам формализм родился отсюда, из этой неисчезающей потребности в духовной целостности, в очередной ее форме и формулировке. Но наука, но современность требовали другого: метода, технологии, возведенной в идеологию — вот как Максим Горький возвел в идеологию факт существования индустрии и промышленного производства. А отсюда было уже недалеко до открытого провозглашения необходимости и желательности технологического эксперимента в социальной жизни. Это — климат нашей эпохи. Одна глава в «Архипелаге ГУЛаг» Солженицына называется «История нашей канализации», и речь в ней идет не о сточных водах, а о судьбе людей, затаенных конвейером, как Чарли Чаплин в фильме «Новые времена».

Так называемый формализм Виктора Шкловского — сложное амбивалентное образование, выразившее как неумиряющее тяготение человека к целостному переживанию бытия, так и односторонний методологизм современного человека, современной науки, современного мира. Фигура литературного гения, обращенного нынешней культурой в спеца, останется выразительным символом нашей культурной эпохи. Эта эпоха заставила Виктора Шкловского не только изучать законы строения литературы, но и профессионально осваивать автомеханику; автомобиль же, как заметил Шкловский в книге «Зоо», влечет человека к тому, что справедливо называется преступлением. Но эпоха виновата перед Виктором Шкловским больше, чем он перед самим собой: она заставила его алгеброй поверять гармонию, навязала этому Моцарту судьбу Сальери.

Июнь 1993





## НОЙ И ХАМЫ

### 1

Трактовка формального литературоведения как мировоззрения, а не метода — дело не очень новое. В. М. Жирмунский говорил в связи с этим об эстетизме формалистов как мировоззренческом корреляте метода. Эстетизм в то же время слишком часто принимает черты не теоретического мировоззрения только, но и жизненной, экзистенциальной позиции. По этому последнему признаку формалистов вполне возможно причислить к романтикам, как бы сами они этому ни противились. «Бурные гении» — вполне романтическая характеристика. Особенно это подходит к Шкловскому. Но это, конечно, некий «новый романтизм», вдохновляющийся не капризом, импровизацией, экстазом и хаосом, а скорее по-новому понятым порядком, если угодно — нормой. Романтизм тут существует в самом моменте вдохновения и прозелитизма, а ценности, на этот раз исповедуемые, — скорее классицистического типа. В теории — формализме как таковом — это пафос «сделанности» в искусстве — «искусство как прием», установка на мастерство, осознание профессионализма. В эстетической практике — скажем, конструктивизм. Но ни в коем случае нельзя забывать футуристической молодости движения: как раз романтического хаоса было в футуризме больше чем достаточно. Шкловский не «теоретический человек» прежде всего по-своему темпераменту. Это неслучайное обстоятельство.

Как это бывает с людьми по-настоящему значительными, Шкловский сумел высказаться сразу, в первом же своем сочинении — статье «Воскрешение слова». Данную здесь формулу надо знать и повторять, пока она не заучится наизусть, — здесь дан культурный прогноз века:

**Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм.**

Искусство, таким образом, это не только «прием», это еще и средство — отнюдь не цель в себе, как может показаться даже и при достаточно углубленном чтении формалистских текстов. Но еще более глубокий уровень понимания ведет к выходу за пределы искусства: в «жизнь», чуть ли не в «теургию» символистов, от которых формалисты особенно настойчиво открепивались, «отталкивались». Последнее слово я взял в кавычки, потому что в современном языке оно удвоило смысл, и сейчас «отталкиваться» все чаще означает не только «отказываться», но и «исходить», «брать за основу»; эта амбивалентность лучше всего выражает подлинное соотношение двух течений. Позднейшее левовское «искусство-жизнестроение» уже чуть ли не прямо выводится из символистской установки на теургию. Об этом уже писалось (Ю. Давыдов).

Правда, как раз Шкловского вроде бы следует отличать от теоретиков «искусства-жизнестроения», — он в ЛЕФе продолжал настаивать на чисто эстетическом измерении искусства, и газета, скажем, для него не «коллективный организатор», а литературный жанр, возможная новая форма искусства. Именно тогда, в середине двадцатых, он произнес замечательную фразу о том, что судить о жизни по искусству все равно что судить о садоводстве по варенью; эта фраза не только дезавуирует «реализм», но и имплицитно отвергает любые «теургические» выходы искусства. Однако нельзя снять со Шкловского ответственности за этот сверх-эстетический максимализм — ибо в левом искусстве он его и постулировал.

Соответствующую цитацию можно продолжить. Вот самая, пожалуй, знаменитая формула:

Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, мебель, жену и страх войны.

Отсюда, как известно, идет у Шкловского учение об остранении — способе обновить видение вещи — всех перечисленных выше вещей и состояний. Но именно в этом ряду остранение оказывается чем-то явно сверх-эстетическим. Меня здесь особенно заинтересовала «жена». В работе о Розанове Шкловский дает большую цитату из него, убеждающую в необходимости «остранения» для обновленного переживания супружеской жизни: этим «остранением» оказывается обыкновеннейшая супружеская измена. Пример

показывает, что термины Шкловского имеют внеэстетическую корреспонденцию, по крайней мере, взяты не из наблюдений над Веселовским или Потебней. В статье «Искусство как прием» Шкловский пишет, что острашением являются вообще эротические образы. В общем оно действует не только в искусстве.

Вот поэтому Шкловскому и понравились «революция и фронт». В «Сентиментальном путешествии» он описывает революционный быт:

Люся встала и затапливает печку документами из Центрального банка. Из длинной трубы, как из ноздрей курьльщика, поднимаются тоненькие гадины дыма.

Встаешь, вступаешь в валенки и лезешь на лестницу замазывать дырки.

Каждый день. Лестницу из комнаты не выносишь.

А печника не дозовешься. Он в городе самый нужный человек. Город тепляется. Все решили жить...

Хорошо жить и мордой ощущать дорогу жизни.

Сладок последний кусок сахара. Отдельно завернутый в бумажку.

Хороша любовь.

А за стенами пропасть, и автомобили, и вьюга зимой. А мы плывем своим плотом.

И как последняя искра в пепле, нет, не в пепле, как темное каменноугольное пламя.

А тут То-ло-нен. Одно слово — Финляндия.

Финляндия не интересна потому, что жизнь в ней автоматизирована, ничего не происходит, точнее — не ощущается. А социализм — в революции — был интересен, как путешествие в ковчеге. Об этом Шкловский пишет в статье «Десять лет». И это не потому, что несколько лет существовала эфемерная эстетическая свобода, а потому что у кариатид Эрмитажа играли в городки, а из торцов Дворцовой площади прорастала трава. Город «остранялся».

Даже классик Ходасевич признавал, что Петербург стал тогда еще прекраснее — в начавшемся моменте тления. То же писал Эренбург в «Тринадцати трубках»: «Запштатная столица была величественна и прекрасна». Он же цитирует, в мемуарах, стихи серационовой сестры Елизаветы Полонской — о впервые почувствованной ценности крох бытия — хлеба, дров: ср. выше у Шкловского.

Революция и война были способами остранения как не эстетического уже, а социального действия. Чтобы почувствовать войну, нужен реальный страх, реальная война.

Есть лагерное выражение: научить свободу любить. Для этого нужен — лагерь.

Вот почему мировоззрение Шкловского, скрывающееся за методом формального литературоведения, можно назвать (не эстетизмом уже, а) **трагедийным гедонизмом**.

Это форма, вариант ницшеанства. (Можно вспомнить и Кьеркегора, отождествлявшего эстетическую форму сознания с чувственным экстремизмом.)

Получается, что Шкловский не так уж далеко отстоит от какого-нибудь теургического Вячеслава Иванова. Футуристическая революция отнюдь не была разрывом с современной ей традицией, — она только по-другому ее формулировала.

Остраненно.

## 2.

«Младоформалист» Л. Я. Гинзбург пишет («Человек за письменным столом»):

**Опоязовское течение в широком смысле (гораздо более широком, чем опоязовцы и их ученики) было частью антисимволистской реакции (от футуристов и акмеистов до обериутов) на культуру начала века. Как и вся противосимволистская реакция, формализм многому учился и научился у символистов. Формализм быстро и в основном изнутри распался как догма, но как фермент он продолжал работать впрок. Эпохален формализм еще тем, что в своей склонности к аналитическому разъятию он был неузнанным двойником исторического и социологического анализа. Антиподом и двойником — что как-то увязывалось в большом культурном развороте.**

«Исторический и социологический анализ» — это попросту марксизм. Но двойничество не только в совпадающей редуктивистской установке, оно еще и в позитивной, строительной программе — в том «конструктивизме», который выступает общим стилевым знаменателем политики как искусства, революции как эстетического проекта. Большой стиль эпохи — утопия. Это включает и символизм, и Бер-

дьева, и гностические фантазии «Ладомира», в последнем же — Федоров плюс ленинские нужники из золота. Но в утопическое строительство были включены не только символистские теурги и футуристические самовитые словесники, — в него включились массы. Это была всеобщая мобилизация, начавшаяся в 1914-м году.

В гедонизме Шкловского, при всех его ницшеанских обертонах, нашла выражение, как сказали бы тогдашние социологи, учившие жить формалистов, «психоидеология» вот этих самых масс. Бердяев был прав, говоря в «Вехах» о стадах индивидуалистов-ницшеанцев.

Индивидуализм военнообязанного — психология отпускника, если не мародера. В русской литературе как раз в это время появился такой отпускной солдат, Николай Тихонов — явление очень значительное.

Тихонов заставляет вспомнить трактовку футуризма, данную Корнеем Чуковским: не столько будущее, сколько давно прошедшее. Архаизм, варварство:

### **Я одержимый дикарь, я гол...**

Тихонов — человек Шкловского, находящийся в войне и революции повод для обновленного переживания бытия. Остранение идет рука об руку с эротическими переживаниями:

**Он расскажет своей невесте  
О забавной, живой игре,  
Как громил он дома предместий  
С бронепоездных батарей.**

**Как пленительные полячки  
Присылали письма ему,  
Как вагоны и водокачки  
Умирили в красном дыму.**

У Шкловского мы вправе видеть некий всеобщий культурный синтез, потому что он в собственной эпохальной личности объединил пафос конструктора, конструктивиста с элементарной (то есть стихийной) чувственностью резервиста культуры. Иногда он кажется инкарнацией руссоистского дикаря-философа. Иногда — неким удавшимся Писаревым.

Интересно, что и в символизме была уже такая удача — Сологуб: кухаркин сын, пошедший не в писаревское естествознание, а в тогдашнюю сексуальную революцию декадентов.

И если спроецировать все это на Ницше, то получится даже не искусство как воля к обману, а самый настоящий белокурый бестия.

И глаза стальной синевы.

Стихи Тихонова до «Орды» плохие, но одно названо очень хорошо — «Перекресток утопий».

Тихонова можно вывести из Киплинга или даже еще верней из Гумилева, но движение на Восток у обоих, столь ревностно повторенное Тихоновым, вело к тому же Ницше, к Заратустре, говорившему, что женщина создана для улады война.

Отпускной солдат — он даже и мертвый встанет, чтобы пойти к жене.

Так что мертвые вставляли не только у Горького, как вспоминает Шкловский в «Письменном столе». Его мало-понятная сейчас любовь к Горькому идет не только от восхищения горьковским неканоническим Толстым или введения в беллетристику бессюжетного документального материала, на манер Розанова, но и родственностью с Ницше.

У Шкловского можно заметить, как и у Горького, признаки садистской психологии. Гедонизм этого требует.

Ибо ласкать, учил Шкловский, хорошо бранными словами.

Всяческий конструктивизм близок к архаическому варварству, потому что в нем происходит некое упрощение, примитивизация, отказ от культурного излишества. Это Пикассо и негрская скульптура: Аполлон чернявый, как писали футуристы. Особенно упрощается психология, собственно даже уничтожается. «Психоложество», говорил Маяковский. Нелюбовь Шкловского к роману — отсюда.

По-другому это называется архаической революцией. Позднее об этом много писал Томас Манн. Но в России писали раньше:

**Построив из земли катушку,  
Где только проволока гроз,  
Ты славишь милую пастушку  
У ручейка и у стрекоз.**

Будетляне, писал Шкловский, осознали в искусстве работу веков: увидели в нем элементарный чувственный жест, радостное переживание.

Шкловский знал Фрейда и часто ссылался на него, но одну его страницу пропустил незамеченной: где тот говорит, что дикари, вынужденные иногда работать, ритмизируют физические усилия в лад произносимыми эротическими словами.

Этому не противоречит учение Шкловского о художественной речи как затрудненной, задержанной. Все это не более чем «пытка задержанным наслаждением» (формула из «Теории прозы»).

В любви, как и в теории литературы, Шкловский был, по словам Эльзы Триоле, специалистом (мемуары А. Чудакова).

### 3

Было бы последним делом разговор о Шкловском свести к его индивидуальной, хотя и незаурядной, психологии. Большой человек тем и отличен, что представительен, типичен. Шкловский, субъективно переживая как бы поражение, писал, что нужно делать не историю, а биографию. Но он и делал историю своей биографией. Его биография моделировала громадный исторический сдвиг.

Он — победитель, победу которого не признают, вроде Барклая.

Внимание, а похоже, что и любовь Шкловского к Розанову не случайны. Он взял у Розанова и по-своему выразил его тему о наступлении мировой эпохи **нерепрессивной культуры**. В его, Шкловского, конкретном деле это было десублимацией искусства. Все учение об остранении можно свести к этому: не идеальные образы создают искусство, а углубляет и утончает чувственный опыт.

Как всегда, новое оказалось хорошо забытым старым. Запахло «Сатирикеном» и пирами Тримальхиона. Сюда хорошо подверстывается кьеркегоровский Нерон.

Мне рассказывал один москвич, хитростью проникший в просмотровый зал, где начальство принимало «Сатирикон» Феллини, что у номенклатурщиков сложилось твердое впечатление, будто этот фильм — вариант «Сладкой жизни» и повествует об эротических и гастрономических играх верхов нынешней буржуазии. Фильм принят не был, и в советском

прокате не появился, поскольку был оценен как пропаганда буржуазного разложения.

Если это и выдуманно, то хорошо. Это Шкловскому и его компании некое возмездие: уж очень активно провели они кампанию по реабилитации плоти искусства, слишком бурно дезавуировали «бумажные страсти» (Маяковский). Всяческий «застой» — это реакция на революцию, а не просто дурной эстетический вкус. Люди, уставшие от революции, желали читать романы: роман требует кушетки, он отдохновенен.

А Шкловский подсовывал новый жанр — газету, в которой писали в основном о неприятностях.

В конце концов был достигнут компромисс, известный как «социалистический реализм».

Соцреализм, взятый в его сталинском варианте — с канонизацией Маяковского, но и с уходом от левого искусства в «психоложество», — очень большая тема: о конце революции, конце утопии. В длительной перспективе это был поворот к лучшему, если угодно — к человеку Достоевского, взятому со всеми его почесываниями. Позднее поэт скажет: «ворюги мне милей, чем кровопийцы».

Поначалу, однако, это был отказ от Татлина, Малевича и Мельникова, и для людей Шкловского создавалось впечатление перемены к худшему. Потому что даже газету умудрились сделать отдохновенным чтением — сказкой.

Дело было решено так: вместо эстетического авангарда создадим номенклатуру, которая и будет ощущать жизнь во всей чувственной полноте вместо того, чтобы декларировать чисто эстетическую необходимость таковой.

Писателям же было предложено создать собственную номенклатурную элиту. И они на это с удовольствием пошли. Иначе и быть не могло: ведь больше всего писатель жаждет воплотиться.

Главное задание соцреализма — даже не мифотворческое. Оно — в обнаружении психологии художественного типа личности, в социальной манифестации таковой. Тут имеет место обнажение приема и реализация метафоры: становясь платным функционером идеократического режима, художник превращается в жреца и начинает жрать. Может быть, такова и была первоначальная природа института жрецов. Соцреализм снова снял с него культурные покровы, десублимировал его.

Розанов недаром любил православных попов за их вкус к осетрине.

Так и художник: следует говорить не о «вкусе» его, т. е. не о чем-то «художественном», а о вкусе в смысле гастрономической эрудиции, об умении насытиться: Алексей Н. Толстой.

Н. Я. Мандельштам рассказывает в первой книге, как в доме в Лаврушинском они перемещались с этажа на этаж: у Шкловского ночевали, а к Катаеву ходили на обмывку ордена. Получается, что Шкловский хороший, а Катаев негодяй. На самом деле — второй это эманация первого.

Шкловский и породил все эти тримальхионовы пиры.

Но трагедийность со временем уходила, а гедонизм (так сказать, «чистый») оставался.

Катаев пишет в «Святом колодце»:

Мы жили в полное свое удовольствие, каждый в соответствии со своими склонностями. Я, например, злоупотребляя своим сверхпенсионным возрастом, старался ничего не делать, а жена с удовольствием готовила мне на электрической плитке легкие, поразительно вкусные завтраки из чудесно разделанных, свежих и разнообразных полуфабрикатов, упакованных в целлофан, — как, например, фрикадельки из райских птиц и синтетические пончики. Мы также ели много полезной зелени — вроде салата латука, артишоков, пили черный кофе. Нам уже не надо было придерживаться диеты, но мы избегали тяжелой пищи, которая здесь как-то не доставляла удовольствия. При одной мысли о свином студне или о суточных щах с желтым салом мы теряли сознание. Мы объедались очень крупной, сладкой и всегда свежей клубникой с сахаром и сливками, любили также перед заходом солнца выпить по чашке очень крепкого, почти черного чая с сахаром и каплей молока. От него в комнате распространялся замечательный индийский запах. Я же, кроме того, с удовольствием попивал холодное белое вино, пристрастие к которому теперь совершенно не вредило моему здоровью и нисколько не опьяняло, а просто доставляло удовольствие, за которое потом не нужно было расплачиваться. Мы также охотно ели мягкий сыр, намазывая его на хрустящую корочку хлебца, выпеченного не иначе, как ангелами. Я уже не говорю о том, что рано утром мы завтракали рогаликами со сливочным маслом и джемом в маленьких стеклянных баночках, который напоминал зеленую мазь или же помаду.

Здесь вроде бы присутствует ирония, поскольку речь идет о так называемом потустороннем существовании, но на самом деле эта потусторонность всего-навсего из разряда номенклатурных привилегий, в число которых входят путешествия не на тот свет, а за границу. И не об иронии нужно говорить, а о наглости удачника, знающего, что «райская жизнь» — это не совершенный, а просто не всякому доступный мир. Как писала, кажется, та же Мандельштам о номенклатурном зяте: «Папа, больше всего приятно не то, что бифштекс вкусный, а что у других такого нет».

У Катаева это прорвалось упоминанием суточных щей.

Очень хорошо гулялось в тридцать седьмом году (см. мемуары мачехи Лосева). Посадка соседей по Лаврушинскому переулку придавала этому необходимому остранению. Синявский, осознав этот «прием» (из Шкловского, откуда же еще!), написал, что пушкинский герой особенное удовольствие от Лауры получил в присутствии трупа Дон Карлоса.

Это даже нельзя назвать гением и злодейством, потому что ситуация оценки не предполагает: тут какая-то совершенно нейтральная «физиология творчества». В Шкловском Писарев протягивает руку авангарду, и все получается, и женщины довольны.

#### 4

По интересующему нас критерию — способности реализовать собственные чувственные возможности — писатели разделяются на два разряда: удачники и завистники. Хрестоматийный пример, как всегда, — Толстой и Достоевский.

В письмах Достоевского жене масса вычеркнутых, замазанных строк, не поддающихся прочтению. Строго говоря, это неприличные письма. Завистник не значит слабосильный. О нестандартной чувственности Достоевского правильно писал Мережковский.

В советской литературе указанная оппозиция классически представлена Катаевым и Олешей. Один проезжал мимо другого в большом, похожем на комнату автомобиле. Это сцена из Достоевского: «Записки из подполья».

Ничего тут позорного нет, это все тот же старый романтизм, с его разделением «томления» и «обладания». Так что эту романтическую ситуацию можно даже назвать классической.

В новейшей литературе произошла реинкарнация Юрия Олеши. Это Эдуард Лимонов. Он даже псевдоним выбрал, следуя указаниям «Зависти»: фамилия Лимонов, как и Кавалеров, высокопарна и низкопробна.

В «Дневнике неудачника» масса реминисценций Олеши: экономка миллионера в роли Анечки Прокопович, да и сам поэт, служащий сильному миру сего. Вспоминается не только «Зависть»: есть, например, сцена с крысой, поражаемой ударом ноги. Это из мемуарной прозы Олеши.

Такие совпадения Шкловский объясняет сюжетной инерцией. Он сам однажды обнаружил поразительные сходства ситуаций в романах Конрада и Бахметьева. Но можно ведь говорить и о сходстве психологического типа.

Вообще же Лимонов более литературен, чем кажется.

Приведу здесь фрагмент из «Дневника неудачника», который вряд ли скоро будет напечатан в отечественной прессе сам по себе.

Как говорит в таких случаях Шкловский, извиняюсь за длинную цитату.

Воровать, воровать, воровать, украсть так много, так чтобы еле унести. Охапками, кучами, сумками, корзинами, на себе уволакивать, велосипедами, тележками, грузовиками увозить из магазина Блумингдэйл и тащить к себе в квартиру.

Духи мужские, корзину духов; пусть поплескивают — зеленые, кремы, шляпы, много разных шуб и костюмов и свитеров. Воруй, тащи, грабь — веселись, наслаждение получай, что не дотащим — в грязь и снег вышвырнем, что не возьмем — бритвой порежем, чтоб никому не досталось, вот она — бритва — скользь в руку — ага, коси, молоти, руби!

— И по лампе вдарь! — Возьми зонт — Жан! — На торшер — Филипп — ебни по зеркалу! — (Хрясть! Хрусть!)

— А мы за это шею гнули, жизни лишались, живот надрывали, вот вам, вот! — Эй, пори белье женское, режь его розовое да голубое, трусами пол устилай! — Гляди, какие большие — Лазарь! — Ну и размер, та какую же жопу и рассчитаны!

— И этот отдел переполосуем, танцуй-пляши на рубашках ночных да беленьких, ишь ты, порядочные буржуйки во фланельке этой по ночам ебутся, а эти халатики к любовникам днем надевают — пизду при распахнувшихся полах показать, посветить ею.

— Бей, Карлос! — Помогай, Энрико! — Беги сюда, Хуан! — здесь голд этот самый — золото!!! (Ррррр!)

— Пошли пожрем в продовольственный! — Шоколаду хошь? На — шоколаду в карман. Мешок шоколаду возьмем домой. Два мешка шоколаду.

— Вдарь по стеклу! (— Дзынь!)

— Хуячь, руби!

— А вот оторви этот прут, да ебни! (Хлысть! Хрусть!)

— Ткни эту пизду стулом, чтоб буржуазное достояние не защищала!

— Ой не убивайте, миленькие!

— Бей ее, суку, не иначе как начальница, а то и владелица!

— Мальчики! Мальчики! — что же вы делаете! Умоляю вас — не надо!

— Еби ее, стерву покрашенную — правильно, ребята! Давно мы в грязи да нищете томились, хуи исстрадались по чистому мясу — дымятся!

— А пианина — Александр — мы с возмущенным народом пустим по лестнице вниз. На дрова! (Гром х-п-з-т-гrrrrr!)

— И постели эти! (Та-да-да-да-да-дрrrrr!)

Так я ходил в зимний ненастный день по Блумингдэйлу, грелся, и так как ничего по полному отсутствию денег не мог купить, и второй день кряду был голодный, то и услышал извне все это.

А теперь можно сказать, кто это Лимонову наговорил в чуткое ухо: Хлебников Велемир, «Ночь перед Советами», а больше всего «Ночной обыск».

Ученик Хлебникова Шкловский помочился в броневики гетмана Скоропадского — это из той же оперы, или, если хотите, поэмы. Булгаков пришил Шкловского в «Белой гвардии», и правильно сделал, хотя тот обиделся на всю жизнь и много лет спустя говорил Чудакову, что на веранде дома Герцена сидели крупные люди.

Но это не мешало им быть шпаной.

Крупной, как воры в законе.

Тут, к сожалению, прав недоброжелатель советской литературы Ходасевич, написавший совсем плохую статью о Маяковском.

Другой архаист, Бунин, пишет в «Окаянных днях»:

Был В. Катаев (молодой писатель). Цинизм нынешних молодых людей прямо невероятен. Говорил: «За сто тысяч убью кого угодно. Я хочу хорошо есть, хочу иметь хорошую шляпу, отличные ботинки».

Сказать, что русская литература виновна в русской революции — значит сказать самую малость. Это мировой процесс — превращение артиста в героя скандальной хроники, скандальных историй, скандальной истории. Россия гордится буйством Есенина как чем-то немислимым на Западе. Но на Западе этот процесс шел не менее бурно. Начало его зафиксировано, пожалуй, в «Подземельях Ватикана» Андре Жида, где Лафкадио — как кажется немотивированно, но мы-то знаем, что для остроты ощущений — убивает незнакомого соседа в купе поезда.

Тот же Андре Жид еще в конце прошлого века написал «Плоды земные» — книгу, мало известную в России, но на Западе сделавшую революцию. «Послание» книги было в духе Шкловского: обновленное переживание чувственной полноты бытия.

В мемуарной литературе встречаются упорные утверждения, что Есенин если не расстреливал несчастных по темницам, то не раз присутствовал при этом. Это из той же области, что разговоры о его бисексуальности: мог попробовать педерастию из хулиганской лихости, как пробовал Лимонов, открыто пишущий об этом.

Лимонов, конечно, босяк, но босяк литературный, имеющий сильную традицию в России, можно сказать, благородную традицию босячества как всяческого революционизма. Это Горький и Маяковский вместе взятые — но в процессе вырождения, нисхождения и саморазоблачения типа писателя и литературной темы.

Нисхождение темы здесь означает ее выпячивание: материал берется вне искусства, втаскивается на экран тремя, а не двумя измерениями. Лимонов писатель никакой, несуществующий. Но вместе с ним исчезает литература как искусство, как «метод», он знак этого исчезновения. Поэтому он событие большое, хотя и отрицательное. Отрицательность здесь не оценка, а математическое понятие: меньше, чем ноль, но не ноль.

Чтобы утешить Лимонова, скажу, что такая же минус единица на Западе — Пазолини, по крайней мере в его фильме «Сало, или Сто двадцать дней Содомы»: ощущаемость

материала в фильме — внеэстетического характера, он действует на нервы.

С совершенно внеэстетической откровенностью Лимонов называет свою книгу «Дневник неудачника». И никакие литературные реминисценции не должны заслонить того, что речь у него идет о реальных пижамах и пиздах. Неудача Лимонова — социальная: он не попал в свое время в советскую писательскую номенклатуру и об этом печалится на Западе, совсем не о тамошних голодных и рабах.

Тема советской литературы — да и тема современного искусства вообще — приходит здесь к самопознанию:

**Нам надоели бумажные страсти,  
Дайте жить с живой женой!**

Поэтому «Ладомира» Лимонову никак не написать. Для этого нужна вера в сверхчувственные ценности, нужен утопизм, еще не переставший быть поэзией:

**И зоркие соблазны выгоды,  
Неравенство и горы денег —  
Могучий двигатель в лони годы —  
Заменит песней современник.**

Нужна способность заменить поэмой не только соблазны выгоды, но и соблазны любви. Шкловский, написавший об этом в *Зоо*, сам эту способность всего лишь имитировал, и *Зоо* осталась единственной его художественной удачей.

Лимонов, как сказал бы Фейербах, — «тайна» Шкловского, или его Немезида, как сказал Вл. Соловьев о Каткове в его отношении к славянофилам. У этого певца мастерства искусство было лишено метафизического измерения, указывая лишь на эмпирические соотношения, помогая, всего-навсего, острее ощутить «жизнь» (на ученом языке, формализм есть вариант эмотивной теории искусства). Но для потребной — или непотребной — остроты, как оказалось, совсем не обязательно искусство: не нужно *Зоо* писать, достаточно живой Эльзы.

Вопреки всякому формализму, из искусства выперла эта тема, «материал». А «стиль» исчез в неизвестном направлении. Впрочем, известно в каком: растворился в постмодернизме, «вивризме», хэппенингах.

«Художник» ныне подтверждает наихудшие опасения Тынянова в «Промежутке»: это голая тема, взятая на голой эмоции. (Об этом и Шкловский писал в «Современниках и синхронистах».) Это — «непосредственное самовыражение» какого-нибудь рок-певца.

На Западе этот маскульт и стал исходом искусства — как в СССР им стал «культ личности». Отсутствие в России демократических традиций привело к модели художника как диктатора, тогда как на Западе появился художник как голос толпы. Рок-концерт — это не сольное выступление, а некое коллективное действо.

Художник-диктатор в СССР — Сталин. Эта идея долго носилась в воздухе, а сейчас ее зафиксировал Борис Гройс в книге, по-немецки названной «Сталин как полное собрание сочинений».

В диктаторстве как жестко оформляющей жизнь идее жизненный выход нашла «конструктивистская» сторона культурфилософии Шкловского. Ее «гедонистическая» сторона ушла в теперешний маскульт. Первоначальная синтетичность, даже синкретичность, теории разложилась, распалась на эти два элемента. Первый элемент уже в России изжит.

Перестройка и послеперестроечная литературная жизнь в России не будет реставрацией «Нового мира» с Твардовским, но без коммунистов. «Культ личности» снова не будет, но будет маскульт с Лимоновым как очень вероятным претендентом на роль культовой фигуры.

Лимонов — *telos* русской литературы. С другой стороны, к литературе он имеет не большее отношение, чем рок-стар Мадонна — к христианской религии. Если объединить два эти утверждения, то получится, что литература кончилась, что такой конец и был ее целью. Она реализовала метафоры, сказалась вещно. Назвать это — то есть демократию — торжествующим хамом тоже будет метафорой и нынешнему стилю не отвечает.

Остается только построить демократию в России, то есть накормить Лимонова, чтоб он перестал писать даже то, что пишет.

Ноябрь 1990





## ИОН, ИОНА, ИОНЫЧ (конец русской литературы)

Доклад, прочитанный  
28 июня 1992 г. на симпозиуме  
«Литература и власть»  
в Норвичском университете (США)

В русской литературе есть текст, пророчески предсказавший не то что даже ее судьбу (судьба всего живущего — умереть, здесь особенного пророческого дара не требуется), а именно данный момент ее существования — на лето 1992 года. Это рассказ Чехова «История одного торгового предприятия». Там некий провинциальный интеллигент надумал просвещать туземцев и открыл в своей глухомани книжный магазин, с Писаревым и Михайловским. Торговля шла туго, а точнее — вообще никак не шла. К мысли о перестройке этого культуртрегера подтолкнула девка-прислуга, постоянно путавшая его магазин с соседней лавкой и требовавшая то уксусу, то керосину. Он ее презрительно выпроваживал, но однажды она спросила писчей бумаги и марок — и заставила задуматься. Андрей Андреич решил расширить свое заведение за счет торговли писчебумажными товарами — по явной их близости к благородному делу книгопечатания. И дело пошло; в конце концов в его магазине появились и уксус, и велосипеды, и даже, может быть, колбаса. Сочинения Михайловского были убраны в складское помещение и никогда уже оттуда не возвращались. Человек стал заниматься «положительным делом».

Судьба русской литературы — не только сделаться рыночным товаром, в чем еще нет ничего страшного. Так и было в России когда-то, торговать рукописями не брезговал и Пушкин, собственно — даже придумал такую торговлю. Есть другое печальнее любителей литературы обстоятельство: ей необходимо на этом рынке потесниться, уступить свой приоритет той же колбасе. Литература явным образом

теряет статус занятия, гарантировавшего национальное достоинство.

Как всегда, историческому сдвигу предшествовал индивидуально-экзистенциальный опыт. Я говорю еще о Чехове. Он первым, пожалуй, понял, что лавочку нужно закрывать — или по крайней мере перепрофилировать. Интересно, что рассказ, о котором речь шла выше, написал не Антоша Чехонте, а зрелый Чехов — в 1892 году: мы можем отметить столетие этого замечательного сочинения. Помню, как меня поразила одна деталь, открывшаяся из писем Чехова, полного их собрания: оказывается, он в Мелихове не только писал или врачевал, но и торговал селедкой! Мотивировка была вроде бы «гуманитарная» — помощь окрестным крестьянам; но я почему-то уверен, что эта торговля давала прибыль — как было прибыльным все мелиховское хозяйство, с его гречихой и клевером. Мелихово ни в коем случае не было писательской дачей.

Экзистенциальный мотив, однако, не в этой хозяйственной сметке, столь понятной у сына торговца. Важно другое. Чехов своего основного занятия — писательства — не то что не любил (без любви нельзя делать хорошо ни одного дела), он его не сильно уважал. Известны слова о медицине-жене и литературе-любовнице. Ахматова заметила с негодованием, что у Чехова художник всегда неприятный персонаж. Самое легкое здесь — вспомнить спившегося брата Николая. Похоже, однако, что Чехова раздражал не только эмпирический тип богемного разгильдяя, естественно ассоциирующийся с образом художника, сколько его, так сказать, метафизические претензии. Чехов знал, что человек, умеющий нарисовать лошадь или Фрину, не лучше человека, умеющего наладить производство канители (чем и занимались предки Алексева, взявшего сценический псевдоним «Станиславский»). Но в России думали наоборот, Чехов был одинок в этом своем тайном знании. Его раздражали жреческие замашки, раздражал Потапенко, написавший: «Факел истины обжигает руку, его несущую». Одним словом, в платоновском диалоге «Ион» он сумел бы оценить иронию Сократа:

«...поэт — это существо легкое, крылатое и вдохновенное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть тот дар, он не способен творить и пророчествовать» (534b).

Я решусь сказать, что провинциальный доктор Дмитрий Ионыч Старцев Чехову ближе, чем художник Рябовский. В рассказе об Ионыче экзистенциальная ситуация Чехова представлена очень зримо. Начать с того, что Ионыч — врач; Чехов, похоже, всю жизнь печалился, что оставил это прекрасное занятие. К нему применима самохарактеристика Томаса Манна: бургер с нечистой совестью. Он писал Самойленко в «Дуэли» и Чебутыкина в «Трех страхах»: люди, забывшие медицину и вызывающие легкое презрение. Лев Шестов сказал, что чебутыкинская «тарарабумбия» — это и есть Чехов, «творчество из ничего», но сам-то Чехов тарарабумбию не сильно жаловал, у него отношение к литературе именно как к любовнице, гуровское отношение, возделующее и презирающее. А Ионыч медицину не забыл, — и так ли уж отвратителен этот провинциальный трудяга?

Противны в «Ионыче» другие — семья Туркиных. И высмеивается в них благородная тяга к искусствам, как таковая, а не просто дилетантская. Туркины в этом смысле чрезвычайно репрезентативны, можно сказать, что они представляют всю Россию в этом ее качестве истерической поклонницы художеств. Такова же дурочка Ольга Ивановна, «попрыгунья», любящая художника, а не врача: потому что дурочка, настаивает Чехов.

Чехову не по душе одержимость (и не в Туркиных, конечно, а, скажем, в Достоевском), он за то, чтобы и в искусстве сохранять рассудок, то есть само искусство — искусность, «текне», как говорит в «Ионе» Сократ. Чехов — за искусство профессиональное, то есть сознающее свои границы и метод. Он, как и Сократ, знает, что в рыбной ловле рыбак разбирается лучше, чем рапсод, что верно также по отношению к врачеванию или военному делу. Ион, однако, не соглашается с тем, что рапсод не может быть военачальником. Он знает, что слово — полководец человеческой силы, а также что в России литература всегда была вторым правительством. На что Сократ отвечает итожащим заявлением: Ион, ты божественный, а не искусный хвалитель Гомера.

Что произошло в России на пути от Чехова к Солженицыну, от Ионыча к Иону? Произошла — Октябрьская революция, бывшая даже и не революцией, а «всемирно-исторической реакцией» (Бердяев). Русское сознание обратилось вспять, вернулось к архаическим формам мифотворчества.

Литература стала одной из этих форм. Преодоленная, казалось бы (тем же Чеховым), мифотворческая претензия вновь восторжествовала, и отнюдь не в игровой форме. Большевицкая утопия — не как содержательный концепт, а как установка сознания — была подготовлена символистскими теургами, не подготовлена, вернее, а наиболее концентрированно явлена, наиболее талантливо манифестирована. Символизм в свою очередь был неадекватной реакцией на обнаружившийся в начале века факт самосознания искусства.

Что нового дал нам символизм? — спрашивал Андрей Белый в «Эмблематике смысла» и отвечал:

«Ничего. Школа символизма лишь сводит к единству заявления художников и поэтов о том, что смысл красоты в художественном образе, а не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас образ; и вовсе не в рассудочном истолковании этого образа; символ неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях; он есть то, что он есть».

И далее: «Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас.

Это потому, что мы стоим перед великим будущим».

Великолепный анализ (лишь вывод которого я привел) — и совершенно неверная перспектива. Ошибка в том, что вообще увидена перспектива, когда следовало говорить о ретроспективе. В общем, Андрей Белый сформулировал здесь и четко обозначил тенденцию так называемого постмодернизма. Единственная перспектива, здесь обозначившаяся, — пародии как «игры с формами, из которых ушла жизнь» (Т. Манн). Этим и занялись на Западе — тот же Томас Манн, после «Будденброков» прекративший писать традиционные романы, а убедительнее всех Джойс. «Улисс» — в сущности, постмодернистская книга.

Чехов двигался туда же, достаточно вспомнить «Вишневый сад», этот театр марионеток. Но все же русские почему-то сочли, что теперь открывается дорога к выходу искусства в жизнь, к преобразению бытия, к теургии. Пресловутое общественное служение искусства, бывшее и сущее, — только частный случай этой генеральной линии. Детализация, пожалуй, в том, что здесь платоновский Ион заменяется Ионой — героем новеллы-притчи Камю «Иона, или Художник за работой»: аллегория ангажированности

артиста. В русском поэте ожил древний маг; по-советски это называется социалистическим реализмом. На его мифотворческом характере настаивал Максим Горький, еще помнивший, в чем тут дело, еще чувствовавший культурный контекст эпохи даже в 34 году, на Первом съезде советских писателей, но огрубивший его, конечно, как он огрублял все. Горький, соцреализм — Немезида символизма.

Солженицын подхватывает ту же эстафетную палочку. Он писатель соцреалистический не в смысле пресловутого «метода», требовавшего фактического вранья, а в смысле пользования формами старой литературы вне их критического, игрового переосмысления; отсутствие такого осмысления и привело к соцреализму, это был законный продукт эволюции мифотворческого сознания. Нельзя сказать, как сказали бы старые формалисты, что Солженицына задавила тема; тема как раз его подняла, но только тогда и в тех случаях, когда он находил для нее соответствующее выражение, как в «Архипелаге»: разрыв с художественностью, документальная установка. Романы Солженицына дают облегченное представление об описываемом, наводят на него традиционный, именно «романный» глянec. В «Круге» подлинное письмо жены шарашечного инженера выпирает из текста, как пресловутый настоящий нос из холста: материал прорывает форму, требует откровенной документальности. Бесспорной удачей кажется традиционный «Иван Денисович»; но почему же тогда, прочитав его, Варлам Шаламов сказал, что в советской литературе появился еще один лакировщик действительности? Иногда хочется сказать, что соцреалистическая «лакировка действительности» — логическое развитие эстетической идеализации.

Интереснейшая подробность: читательская почта «Архипелага» в «Новом мире» воспринимает эту вещь как роман (едва ли не в половине отзывов). Сознание не хочет мириться с такой реальностью, отсылает ее в книгу как fiction. Здесь мы видим, на первый взгляд, нечто противоположное обычному восприятию книги как услаждающей сказки; но на деле — та же установка на заклятие действительности книгой.

В разговоре о конце советской литературы никто не доискался до сути дела: с коммунизмом кончилась не советская, а русская литература, более того — литература как форма сознания, если учесть, что в России по сию пору таковая отождествляется с мифотворчеством и едва ли не

с магизмом. Коммунизм здесь был как фигура врача в психоаналитическом лечении, вокруг которой складывается так называемый феномен перенесения: уже понятый в своем скрытом смысле невротический симптом вместо того, чтобы сразу же исчезнуть, хватается за новую ось кристаллизации. Коммунизм был для русской литературы такой осью, такой арьергардной позицией.

Но магическое сознание относит нас к исторической архаике, к детству человечества. Такая регрессия в индивидуальном плане называется неврозом; о чем же следует говорить в плане коллективного сознания (или бессознательного)? Литература — русский коллективный невроз, как, по Фрейдю, для всего человечества коллективным «неврозом навязчивости» является религия. Слов нет, этот сдвиг выступал в культурно приемлемой форме, но патогенная его подоснова несомненна. Представим на мгновение, увидим мысленным взором фигуру русского читателя: это человек, лежащий на диване, — больной, которому не надо добираться до кушетки психоаналитика, ему с книжечкой и на своем диване хорошо. Чтение создавало иллюзию дела, делом не будучи, русский человек был выбит из бытия как деятельности. Книга — опиум для русского народа, соска для ста пятидесяти миллионов младенцев, та самая соска («жамка»), в которую деревенская мамка нажевала маку. Жизнь заменялась неким смутным томлением, ожиданием какой-то реализации каких-то мечтаний. «Вчера читала я. Тургенев / Меня опять зачаровал». И таким же ожиданием был коммунизм, точно так же был психологически структурирован. Вообще коммунизм-то и был главным произведением искусства советской поры, исполнением теургического замысла символистов. Шкловский говорил, что искусство — это ощущение незаполненности между частями, но такая незаполненность и составляла содержание советской жизни, ее, так сказать, полноту. Пустота как полнота: формула литературы и коммунизма одновременно.

Как всякое детство, коммунизм должен — и будет — вызывать сильнейшую ностальгию. Естественно, что больше всего ей будут предаваться литературные критики. Забавный случай профессиональной аберрации зрения: они надеялись на то, что ликвидация коммунизма приведет к расцвету «полнокровной реалистической литературы»; кое-кто, кажется, еще и сейчас надеется, до сих пор не поняв, что коммунизм и литература одно.

Эти чудачки так и не удосужились прочитать Фрейда, которым сейчас, говорят, завалены все книжные прилавки в Москве: у него-то и дан ответ на вопрос, что такое цензура, якобы мешавшая окончательному расцвету русской словесности. Да она его и обусловила, этот расцвет, он уже был, а нынче отцветает. Цензура как инстанция сверх-Я стоит на страже общественного порядка в широчайшем смысле этого понятия, совпадающего уже с понятием самой культуры. Цензура как система норм, доминирующих над человеком, не дает выхода на поверхность сознания его асоциальным деструктивным импульсам. Бессознательное ищет окольных путей, идет кривыми дорожками фантазий — и создает по пути искусство, которому, как известно, противопоказано прямоговорение. Искусство говорит всегда и только на эзоповом языке. Для него необходима атмосфера темноты и страха.

Недавно вышла новая книга итальянского историка, ученейшего Карло Гинзбурга «Экстазы». Это исследование о ведьмах, дешифровка мифа о шабашах. Кропотливейшая, микроскопическая, ювелирная работа, утонувшая в океане исторических деталей и библиографических подробностей, заканчивается сногшибательным выводом первостепенного культурфилософского значения. Гинзбург говорит, что в основе мифа о ведьмах лежит факт существования нарративного искусства. Любой рассказ магичен, ибо он о происходившем тогда и там сообщает сейчас и здесь. Фантастическая объективация этой способности и создает миф о ведьмах, по ночам летающих на шабашах, а утром возвращающихся в повседневный мир. Полеты ведьм, заканчивает Гинзбург, — это не один рассказ среди других, это матрица самого повествовательного искусства.

В свободном и просвещенном обществе не может быть большого, «серьезного» искусства, возможно только искусство несерьезное, игровое, сознавшее свои механизмы, разоблачившее само себя. Серьезная литература нынче — это охота на ведьм.

Конечно, такая — свободная и просвещенная — жизнь менее интересна, чем фантастический мир инквизиции и искусства. Но положение таково, что нельзя даже думать о возможности свободного обмена одного на другое. Детство кончилось, поезд ушел, коммунизм обрушился. Родить интересную литературу может только тоска по коммунизму — но опять же тоска, сознательно обыгранная: не эмоция, а

прием. Один удачный пример такой литературы уже можно привести: эссе Георгия Гачева в «Независимой газете» — о сладости жизни при застое. Нужно совсем уж потерять эстетическое чутье, чтобы обрушиться на это сочинение с идеологической критикой или, наоборот, приветствовать Гачева как одного из «наших».

Но Гачев пародирует идеологию, то есть содержание, а можно назвать писателя, пародирующего самую форму прозы. Это Владимир Сорокин, русский Стерн. В его «Сердцах четырех» действуют не люди, а куклы: это развитие чеховского театра марионеток.

Эти кукловоды сделали для разрушения коммунизма не меньше, чем Солженицын, — они разрушают формы магического, литературного, коммунистического сознания. Именно с их появлением этот процесс делается необратимым, — они знак этой необратимости, конечно, а не причина ее.

Есть несколько ходовых афоризмов, говорящих о невозможности большого искусства в наше время. Говорили о поэзии, невозможной после Освенцима, о немыслимости «Ромео и Юлии» или даже «Мадам Бовари» в век сексуальной революции. Можно сказать и проще: охотник на загадочной картинке найден (это, понятное дело, охотник на ведьм; вернее, сама ведьма), таинственный язык дешифрован, фокус разгадан, черная магия действительно разоблачена. Теперь не фокусы надо показывать, а строить представление на их разгадке, — есть такой жанр в цирковой эстраде. Вот этим же будет заниматься литература — превратится в цирк, собственно, уже превратилась, уже дала нескольких великолепных клоунов.

Достоевский, ба-бай! — как говорят американцы. Но ведь вместе с Достоевским уходит и Великий Инквизитор.

Местопребыванием поэзии отныне остается сумасшедший дом. Об этом написал хорошие стихи Лев Лосев: герой стихотворения с завистью смотрит за ограду психушки, где бегают из угла в угол настоящие поэты:

**Там пели что придется,  
переходя на крик,  
и финского болотца  
им отвечал тростник.**

Эти стихи о невозможности быть поэтом, то есть уже игра, а не гибель всерьез. Какая может быть поэзия в век

психоанализа — кроме самого психоанализа! Но можно художественно спародировать психоанализ, как сделал Томас Манн в «Докторе Фаустусе», изобразив его в виде инструкции по обнаружению ведьм. Чем, в сущности, психоанализ и является, но на свой лад, без костров: он просто показывает, что ведьмы, обнаруженные, улетели на свой шабаш без возврата.

Поезд ушел. Это тот поезд, который увозит в Крым каждую осень Котика — дочку Туркиных, что играет на фортепьянах. Отец говорит ей: «До свиданья, пожалуйста» — и машет платком.

По нынешним временам Крым для русской литературы сомнителен, но помахать ей платком можно.





## ГОЛАЯ КОРОЛЕВА

### русский нигилизм как культурный проект

Венера проснулась,  
Охотничка видеть.  
«Ахти, — ужаснулася, —  
Он может обидеть!»  
А он задрожал, задрожал,  
Упал, упал.  
«Венера, Венерочка», —  
Тихонько сказал.

*(Мещанский романс из пьесы Зоценко)*

#### 1. Демократия как эстетическая проблема

Чему учит опыт жизни в свободном мире? Да вот свободе прежде всего и учит. Свобода не имеет вещественного, материального содержания, или, на философском языке, она не субстанциальна. Это не значит, что свобода отрывает от реальности, не ориентирует в ней; нет, — но она научает не принимать за реальность фетиши и иллюзии нашего сознания, то, что еще Фрэнсис Бэкон называл «идолами». Позднее это назвали отчуждением. Свобода преодолевает отчуждение, она приучает человека воспринимать существующие институты и традиции за то, что они и суть: творение таких же, как и он, людей, а не сверхъестественные, не божественные установления. Свобода развеивает бытие. Отсюда первоначальное ощущение пустоты и падения — поистине *свободного* падения — в эту пустоту. И вот почему человеку с тоталитарным опытом, попавшим в демократическую страну, кажется, что не сегодня-завтра все обрушится. Солженицын так и прожил в Америке двадцать лет с этим ощущением, и не избавился от него. Но в этом падении в пустоту человек обретает крылья — и научается летать. Это образ поэзии у Фета, позднее дважды повторен-

ный Пастернаком. Человек демократии — поэт. Об этом уже писали — например, Сантаяна.

Понятно, что этому образу жизни присуще и соответствующее мировоззрение. Главная черта свободного, демократического мировоззрения — его адогматизм. Это поистине «апофеоз беспочвенности». Так называлась книга Льва Шестова. У нее есть подзаголовок: опыт адогматического мышления. Вот это и есть демократическое мышление. Почве противопоставляется полет. Вспомнив школьные образы, скажем: это мировоззрение Сокола, а не Ужа. Да и само понятие почвы дискредитируется. Вернее сказать так: демократическое мировоззрение лишает достоинства почвы, то есть объективной реальности, те образования социально-культурного бытия, в которых оно видит только отвердевшие, овеществленные, объективированные продукты человеческой, и только человеческой, деятельности. Это очень важно: отчуждение преодолевается демократией, самим демократическим бытом. Демократический человек может обожествить дом и даже автомобиль, но никогда он не обожествит никакую «идеологию». Демократическое мировоззрение отрицает не объективный мир, а мир *объективированный*, не объекты реально существующие, а искусственные объективации. Почва — реальная: земля, «агрικультура» — отнюдь не отрицается, плоды земли, как известно, произрастают в свободном мире в завидных количествах. В терминах Достоевского: свобода не уничтожает хлеба и хлебы, наоборот, всячески способствует их произрастанию и выпечке. Противопоставление свободы и хлебов — роковая ошибка Достоевского. Парадокс в том, что Сокол оказывается земледельцем более удачливым, чем Уж. И понятно почему: ему, как существу воздухоплавающему, раскрываются большие горизонты. Он — просвещенный аграрий, играющий на бирже и пользующийся компьютером, а не ползающий по земле пейзаин, который эти пластунские передвижения возводит в ранг единственно верной — почвеннической — идеологии. Человек летающий, как ни странно, оказывается ближе к «земле» — к реальности, к бытию. Потому что сама бытийная реальность отнюдь не сводится к вещественной материальности, в глубине она духовна, в основе материи, как известно, лежит энергия. Этот сюжет знаком советским людям по книге Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», бывшей предметом обязательного изучения чуть ли не во всех образовательных

системах. Это Ленин сводил бытие к материальности, а материальность понимал как неживое вещество. Но чистая материальность — это камни, а не хлебы. Камнем по башке — вот и вся объективная реальность, данная нам коммунистами в ощущение.

Задача в том, чтобы камень наделить способностью к полету. Но для этого, прежде всего, надо «сделать камень каменным» (Шкловский): увидеть вещи «остраненно», вне их культурных идеализаций, вне идеологических абстракций. Например, увидеть в женщине не «супругу», а «жену», то есть просто лицо (тело) женского пола. Понять, что брак «отчуждает» женщину. Виктор Шкловский говорил, что искусство, со своим основным приемом остранения, обновляет видение мира и восстанавливает элементарную чувственность. Мир «взлетает» в искусстве тогда, когда тело лишается покровов — канонизированных определений, наслоений условной культуры: тогда и возникает искусство, свидетельствуя, что дух (а кто будет спорить с тем, что искусство духовно?) столь же чужд «культуре», как и тело. Плоть делается «легкой» («легкая плоть» — слова Блока).

Демократия, современная культура Запада, развеивая идеологические абстракции, преодолевая отчуждение, разоблачая «идолов», тем самым выводит к новой — освеженной, «остраненной» — телесности. Другими словами, демократия работает методами искусства. Она «поэтична» в том смысле, который имел в виду Пастернак, когда говорил, что поэзия не на небе, а в траве.

Считается, и небезосновательно, что демократия понижает уровень культуры, что она вообще ликвидирует культуру, что на смену культуре в демократии приходит «цивилизация», то есть некий низший тип культуры, характеризующийся плоским рационализмом и утилитаризмом. Все это как бы и так, только я бы не стал бросаться словами «высший» и «низший». В целостности бытия нет верха и низа, как их нет на земном шаре, — Австралия не «ниже» России. А смена типов культуры — естественный процесс. С другой стороны, той культуре, которую противопоставляют цивилизации как высший тип, тоже ведь можно предъявить серьезные претензии.

Я бы не сказал, что «культура» выше, но она, несомненно, красивее того, что дает нам «цивилизация»: не Роллинг Стоунс, а Моцарт, не Агата Кристи, а Достоевский, не Энди Уорхолл со своими фотографиями консервных ба-

нок, а Тициан, и не жилой барак из цемента или даже кирпича, а дворцы и хижины. Ведь даже хижины имели раньше свою красоту. Я недавно был в Англии и понял стиль этой страны: это примирение дворцов и хижин, что дало в синтезе тип английского country house, а такими (или почти такими) домами застроена вся Америка. Но ведь за эту красоту, за эту культуру платили непомерно высокую цену. Герцен сказал: Пушкин стоит псковского оброка. Но это Герцен так думал, барственный эстет, а человечество отказалось выплачивать оброк красоте. Лев Толстой по этому поводу сказал: «Литература так же, как и откупа, есть только ненужная эксплуатация народа, выгодная для ее участников и невыгодная для народа». Эти слова нельзя просто отмести как издержки толстовского культуроборчества.

Культура, противопоставляемая цивилизации, строилась на эксплуатации значительнейшей части народа («псковский оброк»), она была культурой доминации, — и она опиралась на миф, а не на разум и расчет. Отсюда ее высокохудожественный характер. От мифов же человечество отошло не потому, что явились злоумышленники, вроде врага церкви Вольтера, а потому что пережило их, вышло из возраста мифического сознания. Высота художественной культуры находится в прямо пропорциональной связи с угнетенностью и отсталостью масс. Это горькая, более того, низкая истина, но это истина. Все истины низкие, они не опьяняют, а отрезвляют. Опьяняют фантазии. Держаться за литературу и культивировать тип художественного гения значит сознательно предпочитать отсталость и несправедливость. Так нужно понимать мысль Льва Толстого.

В демократическом обществе культура не отчуждена от человека, как абстрактный продукт той или иной формы сознания, но сделана частью его повседневного существования. Демократия ведет к своего рода эстетической революции, чуть ли не к теургии — перестройке бытия по заданию красоты. Меньше отвлеченной, эстетической красоты, но средний человек делается красивее, я бы даже сказал, что повышается его антропологический уровень. Демократическая культура, разоблачая и отвергая духовные идолы, усовершенствует человеческое тело. Происходит некий Ренессанс, в котором сошлись спорт, мода, медицина диетическая и косметическая. Выяснилось, что культивация тела гораздо труднее спиритуальных экзерциций. Культура делается

«культуризмом». В сущности, это и есть главная мысль Ницше, угадавшего культурный стиль грядущей демократии.

У этой проблемы есть еще одна интересная сторона. Издавна философами считалось, что происхождение явления не отвечает на вопрос о его ценности: происхождение может быть низким, а явление высоким: роза из навоза. Или в вышеприведенном примере: Пушкина не дискредитирует псковский оброк. Современное — то есть демократическое — мышление отказалось от таких подходов. И даже не демократия тут главную роль сыграла, а сам изменившийся характер человеческого знания. Современное знание стремится быть конкретным. Центр тяжести был перенесен с феномена на его генезис, с результата на процесс его происхождения. Эта проблема называется на философском языке проблемой редукции. Редукция — сведение высшего к низшему, растворение феномена в моментах его генезиса. Раньше это считалось грубой философской ошибкой, даже грехом. Современное мышление подходит к этому вопросу по-другому. Происходит интеграция «низкого», уравнивание его с «высоким». Выяснилась самостоятельная ценность низшего, необходимость его знания. Это можно назвать демократизацией знания. Классический пример работающего редукционизма — психоанализ Фрейда, редуцирующий дух к сексу, «мозг к паху», как сказал поэт. Высшее творчество нельзя свести или объяснить сексуальными комплексами художника, хотя они очень ясно просматриваются в генезисе его произведения, но прояснение этих комплексов сознанием может помочь ему как человеку, хотя бы и в ущерб творчеству. Высшее творчество порождено большими страданиями — вот что открыл психоанализ. В высокой культуре страдают и народ, и творец. А современная культура, демократическая цивилизация борется со страданиями, хочет избавить людей от страданий. И это избавление происходит за счет духовных вершин: меньше страданий, но меньше и вершин. Меньше вершин, но повышается средний уровень. Таков стиль современности, и трудно, даже бесполезно с этим спорить: время не переспоришь. Нельзя, например, думать, что коммунизм был побежден вечными ценностями истины, добра и красоты. Нет, он пал потому, что, будучи идеологией модернистской, был недостаточно модернистичен, включал в себя архаические эле-

менты социального утопизма. Он пал, не выдержав очной ставки с современностью, а не с вечностью.

И коли мы вспомнили знаменитую метафизическую троицу — истину, добро и красоту, — то в этих терминах очень наглядно можно выразить отличие современной демократической культуры от прежних: в ней, в демократии, меньше красоты, но больше истины — хотя бы фактической, «низкой» — и добра, хотя бы утилитарного: пользы, комфорта (не говоря уже об омониме «добро» — как благо и как имущество, достояние).

Было бы интересно в русском идейном наследии найти тему, которая, задним числом, продемонстрировала бы свою перспективность в смысле демократической культуры, включала бы в себя перечисленные идейные сюжеты, давала возможность развернуть их целостную комбинацию на конкретном историческом и современном материале. И, кажется, такая тема, объединяющая в себе все указанные мотивы, существует: русский нигилизм как культурный проект.

## 2. Вокруг «Санина»

Мне недавно попала в руки знаменитая когда-то книга — роман Михаила Арцыбашева «Санин». Ее недавно, в 90-м году, переиздали в Москве. Это была сенсация начала века. Считалось, что «Санин» в каком-то смысле начал идейную реакцию, последовавшую за поражением революции 1905 года, когда приоритеты общественного служения сменились индивидуалистическими поисками, углубившими душную атмосферу декаданса. Одним из предметов таких поисков был пресловутый «половой вопрос». Саша Черный писал стишки: «Пришла проблема пола, румяная фефёла, и ржет навеселе». Эту фефёлу привел Арцыбашев. Поначалу непонятно, каким образом «Санин» стал бестселлером обеих столиц, да и всей России — страны очень высокой литературной культуры. Успех будет, однако, понятным, если мы вспомним, что такое бестселлер вообще: это книга, имеющая массовый успех, то есть в 99 случаях из 100 для масс и написанная. Бестселлер это явление маскульты. Успех таких книг, как «Санин», знаменовал окончательное вхождение России в демократическую эпоху массовой культуры. Я говорю «окончательное», потому что начало этому процессу было положено едва ли не за полвека до этого, и в русской литературе уже был сходный случай бешеного успеха книги,

не обладавшей заметными художественными достоинствами. Это, конечно, «Что делать?» Чернышевского.

Интересно, однако, что сравнивали «Санина» не с героями Чернышевского, а с Базаровым, в России появилась целая литература компаративных анализов Санина и Базарова. Одну из этих статей, так и названную — «Базаров и Санин. Два нигилизма», написал известный Воровский, ставший потом советским дипломатом и убитый в Женеве. Статья неинтересна, и я вспомнил о ней только потому, что она демонстрирует мысль о сходстве двух литературных героев как общее место.

Успех романа, как и всякий русский успех, объяснялся прежде всего тем, что Санин — идеолог, что он принес в Россию некую новую мысль. С этим же — идеологической проповедью — связаны и недостатки романа, в общем-то далеко не бездарного. В романе есть смелость, жест вызова, это придает ему своеобразное обаяние. Санин, похоже, списан с лейтенанта Гланна, героя знаменитого тогда гамсуновского «Пана». Чувствуется также влияние горьковского босяцкого цикла, всех этих «свободных людей» типа Челкаша. Еще можно сказать, что Санин — сменившая пол горьковская же Варенька Олесова. Молодой Корней Чуковский в своем фельетоне о «Санине» написал, что у Арцыбашева сидит Горький в суфлерской будке. У Арцыбашева был еще один суфлер, почище Горького, но об этом я скажу несколько позже. Талантливейший из тогдашних критиков, Чуковский сразу же обнаружил слабое место романа:

Говорят, что «Санин» — это порнография. Боже мой, если б это было так! Но разве бывает в порнографии столько рассуждений, разговоров, доказательств, выкладок, соображений, — как те, которыми переполнен этот роман.

Если это и порнография, то какая-то «умственная», логическая, головная, рассудочная, именно та, которой предаются «немогущие, а все-таки лезущие». Бедные симулянты: они льстят себя надеждой, что девушки отдаются, если прочтешь им отрывок из Карамзина. Ах, Боже мой, если ты бунтовщик — бунтуй. Хочешь славить плоть — славь! Но если для бунта тебе нужна таблица умножения, а для прославления плоти канцелярия, так уж лучше оставь это занятие и окончательно займись выпиливанием по дереву.

Санин — схема, конечно, головная выдумка; я чуть было не сказал — вроде ницшевского Заратустры. Тут лучше говорить о «босаяцком ницшеанстве», который тогдашние критики нашли у Максима Горького. Конечно, все это было второй сорт, исполнение провинциальное, но *дизайн* — столичный и европейский. Санин действует по принципу Ницше: падающего толкни. Но недаром же Владимир Соловьев сказал, что Заратустра — это не сверхчеловек, а сверхфилолог. Речь тут не об учености Ницше, вообще не о культурном содержании той или иной проповеди, а о психологическом типе данных проповедников. Ницше сказал: больной не имеет права на пессимизм; важно понять, что он не оптимист — а больной. В «Заратустре» есть знаменитый афоризм: «Ты идешь к женщине? Не забудь плетку!» Но Бертран Рассел, человек, знавший толк в женщинах, написал, что девять женщин из десяти вырвали бы эту плетку из рук Ницше.

То, что Чуковский видел как вопиющий недостаток книги — ее придуманность, идеологичность, антихудожественное проповедничество, — то массовый читатель воспринял как достоинство. «Санин» отвечал исконной русской потребности в вероучении. И то, что на этот раз проповедовался не долг перед народом, не крестьянская община и не диктатура пролетариата, а свобода пола, было громадным культурным сдвигом. Ставился очень серьезный вопрос: даже не о чувственном раскрепощении человека, а о критике отчуждающей культуры, о культуре как отчуждении. Значимости этого сдвига не почувствовали тогдашние высоколбы — ни тонкий эстет Чуковский, ни элитные интеллектуалы «Вех», где Бердяев, думается, как раз по поводу «Санина» сказал, что в России развелись целые стада индивидуалистов-ницшеанцев.

Понятно почему: это была дофрейдовская эпоха, перво-степенность секса еще не была ясна. Еще не понимали, что свобода пола — основа того, что позднее стали называть нерепрессивной культурой. Понимал разве что один Розанов. Точнее: о поле именно тогда стали писать все, но писали неадекватно, мистифицируя проблему, возводя ее в метафизический ранг, — тогда как надо было брать ее в непосредственной простоте и наготы. И Арцыбашев в этом отношении был прозорливее Бердяева. Он попал в десятку, а не Бердяев. На этом фоне чисто художественные вопросы были величиной, которой можно пренебречь.

Это тем более верно, что параллельный пример сходного успеха в истории русской литературы тоже относится к произведению, как сказал бы Зощенко, маловысокохудожественному. Это уже упоминавшееся «Что делать?». Думается, не будет оскорблением ничего тонкого вкуса сказать, что Арцыбашев все-таки больше похож на писателя, чем Чернышевский. Но главное его достоинство в сравнении с Чернышевским, да, пожалуй, и с тургеневским Базаровым, — это прямое обозначение темы, присутствовавшей у двух других только имплицитно. Ведь «Что делать?» — это книга не о кооперативном социализме, а о странностях любви, о любви втроем. А еще точнее будет сказать, что эта книга о мужской несостоятельности перед женщиной: мужчина уступает женщину сопернику, потому что он не способен чувственно ее удовлетворить, и сознает это, и в этом сознании и в готовности удалиться вся его, так сказать, прогрессивность. Он — а точнее, его автор — тот самый больной, который не имеет права на пессимизм.

И точно таким же веселым больным был *enfant terrible* русской литературы Митя Писарев, гений пресловутого нигилизма. Что прежде всего бросается в глаза современному читателю, взявшему в руки Писарева? То, что он был девственник, его статьи — своего рода моление о чаше. Это зов к женщине: приди и полюби. Писаревское разрушение эстетики в психологической глубине раскрывается как бунт против условностей культурной жизни, репрессирующей сексуальность. Нужны были действительно невыносимые персональные страдания, чтобы ощутить эту проблему не как личную, а как общекультурную. Это тема Кьеркегора и его Регины.

В статье «Реалисты» Писарев подробнейшим образом и весьма тонко анализирует сцену любовного объяснения между Одинцовой и Базаровым — и вот к какому выводу приходит:

**Что за удивительная смесь различных чувств! И боязнь, и доверие, и уважение, и желание дружбы, и неудовлетворенное любопытство. Но отчего же из всей этой смеси чувств не составляется та своеобразная кристаллизация, которая называется любовью? Все составные элементы любви даны, и даже нет того физического отвращения, которое иногда бывает в таком деле необходимым препятствием; отчего же не образуется любовь? Оттого, что**

эстетика мешает; оттого, что в чувстве Базарова нет той внешней миловидности, *joli a voir*, которые Одинцова совершенно бессознательно считает необходимыми атрибутами всякого любовного пафоса. Читатель подумает вероятно, что эстетика — мой кошмар, и читатель в этом случае не ошибается. Эстетика и реализм действительно находятся в непримиримой вражде между собою, и реализм должен радикально истребить эстетику, которая в настоящее время отравляет и обесмысливает все отрасли нашей научной деятельности, начиная от высших сфер научного труда и кончая самыми обыкновенными отношениями между мужчиною и женщиною.

Вся деятельность Писарева была попыткой доказательства никчемности, да просто и вредности эстетики. Вопрос только в том, что он называл эстетикой и что называл реализмом. Эстетикой он называл ту условную, конвенциональную игру, которая равно обязательна и в искусстве, и в любви. Что поделать, если жизнь не совсем так реалистична, как нам подчас хочется. Реализм же Писарева — это желание обойтись без условностей и досада на то, что не только лицемерное общество не принимает игры без правил, но и женщина любит покапризничать и поломаться, что за ней нужно ухаживать и, как говорил Зоценко, что-то ей такое интересное вкручивать. Подросток Писарев не умел вкручивать, и не научился, — а досаду за эту неудачу перенес на модель всяческой игры — на искусство. Не понимал, что любовь, как и искусство, не терпит прямоговорения.

В книге питерского критика Самуила Лурье «Литератор Писарев» подробнейшим образом описаны любовные неудачи Писарева, сначала с кузиной его Раисой, потом с писательницей Марко Вовчок, приведена его поразительная переписка с женщинами. Кстати, его письма по их чуть ли не иезуитской психологической изворотливости, по стремлению представить черное белым, выдать желаемое за действительное и перевернуть с ног на голову самые простые, элементарные отношения удивительно напоминают если не писательскую манеру, то сюжеты Марселя Пруста. Вспоминается Сван, преследующий Одетту, и все его мучения и выдумки. Если бы Писарев не утонул в возрасте двадцати восьми лет, то, может быть, годам к сорока догадался, как Пруст, удалиться в комнату, обитую пробкой, и заняться превращением своей неудачливой жизни в текст. Кстати, судьба

подавала ему соответствующий знак — четыре года в Петропавловской крепости; но он, в своем стремлении к «реализму», этого знака не понял.

Вообще Писарев был сделан из того же материала, что и Ницше. Почему он не смог стать русским Ницше — и тем самым прозвучать на весь мир, а остался локальным явлением? Думаю, оттого, что ему противостоял меньший культурный слой, его культуроборчеству тем самым меньше цена была. Учителями Ницше были Якоб Бурхардт, Вагнер, а писаревскими — в лучшем случае славист Срезневский, которого он в статье «Наша университетская наука» вывел под именем Сварожича. (Интересное — случайное ли? — совпадение с арцыбашевским Сварожичем — персонажем «Санина», тем самым, который «не может, но все-таки лезет».) У Писарева в статье «Мотивы русской драмы» есть знаменитые слова о том, что лягушка, которую расчленил в «Отцах и детях» Базаров, спасет Россию. Такие перлы нужно сохранять в культурной памяти, поэтому цитирую:

Микроскоп и лягушка — вещи невинные и занимательные, а молодежь — народ любопытный... и подавно не утерпит, и не только взглянет, а постарается завести себе свой микроскоп и, незаметно для самой себя, проникнется глубочайшим уважением и пламенной любовью к распластанной лягушке. А только это и нужно. Тут-то именно, в самой лягушке-то, и заключается спасение и обновление русского народа. Ей-богу, читатель, я не шучу и не потешаю вас парадоксами. Я выражаю, только без торжественности, такую истину, в которой я глубоко убежден и в которой гораздо раньше меня убедились самые светлые головы в Европе и, следовательно, во всем подлунном мире.

Надо ли говорить, что базаровская лягушка для Писарева не простая квакша — а Царевна-лягушка?

### 3. Непрямое попадание

В теме Писарева, в сюжете его сочинений и жизни есть, конечно, смысл, превосходящий его индивидуальные проблемы. Его жизнь выходит за собственные рамки и потому мифична. То же относится и к Чернышевскому, вообще ко

всему русскому шестидесятничеству прошлого века, к знаменитому нашему нигилизму. Почему он так прозвучал, почему оказал такое громадное влияние на молодежь? Ответ — в последнем слове: это было специально молодежное мировоззрение. Позднее Шкловский сказал, что Писарев писал как будто специально для подростков. А что больше всего волнует молодежь и подростков? Конечно, тема пола, смешно это отрицать. Вот это и чувствовали у Чернышевского и Писарева, вот за это их и любили, — такова психологическая подоплека шестидесятничества. Это был первый неудавшийся набросок русской сексуальной революции (вторым наброском, и тоже неадекватным, был религиозно-культурный ренессанс начала двадцатого века). Недаром же эта тема отчасти вышла на поверхность уже у шестидесятников в форме на шумевшего тогда «женского вопроса». Форма была неадекватной, компромиссной, как у всякого влечения, подвергшегося культурному вытеснению: хотели говорить о сексе, а говорили о правах женщин. Реакционеры, обвинявшие нигилистов в проповеди половой распущенности, были нечаянно правы. Конечно, это было клеветой, но клевета, как объяснил нам психоанализ, — это бессознательная догадка о бессознательном оклеветываемого. И у Арцыбашева в «Санине» тема наконец-то была названа по имени. Отсюда его грандиозный успех, превзошедший успех уже подзабытых к тому времени нигилистов — но и напомнивший о них, правильно установивший генезис явления.

Проблема пола в общекультурном развороте шире сексуальности как таковой, это проблема нерепрессивной культуры — подлинная тема двадцатого века, вне всякого сомнения, переходящая в двадцать первый. Это проблема «Вудстока» — совлечения культурных покровов в чувственном бунте, вываливание в грязи как мировоззренческая манифестация. Писарев в Вудстоке был бы на месте — там не надо было ни с кем «играть», разве что орать рок с эстрады, но рок-музыка это ни в коем случае не игра, то есть не искусство, не «эстетика», это непосредственное чувственное самовыражение — то, чего не хватало в отношениях Базарова с Одинцовой. Конечно, Вудсток — невротический срыв, но и бунт против неврозов, навязываемых репрессивной культурой.

«Что делать?» было тогдашним русским Вудстоком. Вот, если угодно, иллюстрация к этому тезису:

За утренним чаем Верочка пьет не столько чай, сколько сливки: чай только предлог для сливок, их больше половины чашки; сливки — это тоже ее страсть. Трудно иметь хорошие сливки в Петербурге, но Верочка отыскала действительно отличные, без всякой подмеси. У нее есть мечта иметь свою корову: что ж, если дела пойдут, как шли, это можно будет сделать через год... к обеду является прибавка, какое-нибудь печенье, чаще всего что-нибудь такое, что едят со сливками, то есть что может служить предлогом для сливок.

Это у бедного узника Петропавловки воспоминание о том, как Ольга Сократовна побаловала его оральным сексом. Набоков, описавший Чернышевских не только в соответствующей главе «Дара», но и в романе «Приглашение на казнь» (Цинциннат и Марфинька), дает такую параллель к этому месту «Что делать?»:

Или когда ты, жмурясь, пожирала прыщущий персик и потом, кончив, но еще глотая, еще с полным ртом, каннибалка, топырила пальцы, блуждал осоловелый взгляд, лоснились воспаленные губы, дрожал подбородок, весь в каплях мутного сока, сползавших на оголенную грудь, между тем, как приап, питавший тебя, внезапно поворачивался с судорожным проклятием, согнутой спиной ко мне, вошедшему в комнату некстати.

Так видится современному сознанию тема о нигилизме, в общекультурном его развороте, — как начало бунта против репрессивной культуры. Но у темы есть и специально эстетическая сторона. Эти разрушители эстетики породили новую эстетику, способствовали становлению нового типа художественного сознания. Меня в свое время поразили отзывы о Писареве Шкловского и Романа Jakobсона, неожиданно высокая оценка, данная этими китами новейшей эстетической мысли мальчишке — варвару и иконоборцу. Jakobсон скандально известную статью Писарева «Пушкин и Белинский» прямо назвал блестящей. Он сказал, что Писарев правильно понял условность, искусственность, фиктивность литературных персонажей — тем самым сделав крупное открытие в искусствознании, — но не сумел адекватно оценить собственной находки (или выходки). Продолжая мысль Jakobсона, скажем, что разрушение эстетики,

правильно понятое, — это очищение ее, отказ в искусстве от внеэстетических заданий, это, строго говоря, *утверждение* эстетики как автономной сферы, утверждение искусства для искусства. «Евгений Онегин» действительно не имеет никакого отношения к жизни, но это не минус его, а плюс. Писарев правильно установил внеположность искусства, в самых высших его образцах, жизни — но его возмутила эта открытая им истина. И если он в чем-то неправ, то как раз в этом возмущении. Специфику искусства он расценил как порок эстетического сознания.

Но в этом же перспективность Писарева как человека, открывшего возможность новых подходов к искусству. Он невольно способствовал очищению и прояснению художественного сознания и тем самым большей его смелости. Разрушение эстетики способствовало порождению художественного авангарда.

Важнейшим подтверждением этого тезиса может служить революционное творчество Маяковского. Самое неожиданно верное из сказанного о Маяковском — слова Пастернака в его автобиографии «Люди и положения»:

Мне сразу его решительность и взлохмаченная грива, которую он ерошил всей пятерней, напомнили сводный образ молодого террориста-подпольщика из Достоевского, из его младших провинциальных персонажей.

Провинция не всегда отставала от столиц во вред себе. Иногда в период упадка главных центров глухие углы спасала задержавшаяся в них благодетельная старина. Так, в царство танго и скетинг-рингов Маяковский вывез из глухого закавказского лесничества, где он родился, убежденье, в захолустье еще неизбежное, что просвещение в России может быть только революционным.

Контекст этого пастернаковского высказывания — отношение авангарда к традиции шестидесятничества, давно изжитого столицами. Маяковский подхватил именно эту — писаревскую — традицию. Он тоже по-своему разрушал эстетику, вводил в поэзию базаровских лягушек вместо традиционных соловьев. Мейерхольд однажды подумывал сделать фильм «Отцы и дети» и на роль Базарова пригласить Маяковского.

Эта ситуация хорошо ложится на схему Шкловского о борьбе главных и боковых ветвей в литературном развитии,

о том, что боковые ветви могут стать главными, о наследовании не у отцов, а у дедов. Базаров был Маяковскому таким дедом. Отцы же — господствовавший к моменту его появления культурный ренессанс, с его символизмом и религиозным возрождением, — были Маяковскому враждебны и чужды. «Веги» были чужды авангарду, это не авангард, а «стиль модерн» — Зинаида Гиппиус в лучшем случае.

Но Писарев был прав не только в указании на внеположность эстетики жизни, он правильно увидел будущие темы и приемы искусства: Он утверждал, что литература должна стать популяризацией естественных наук и прямо предлагал заняться этим Щедрина. Это опять же не надо понимать столь прямолинейно, как понимал сам Писарев, — и тогда мы неожиданно обнаружим, что искусство пошло именно в эту сторону: восприняло мировидение, даваемое естественными науками. Лучший тут пример — Пикассо, его, как писал Бердяев, складные чудовища. Женские портреты кубиста Пикассо — это базаровско-писаревская распластанная лягушка, он свои модели, как говорит один мужик у Бунина, «анатомил», и даже не анатомил, а химически разлагал, низводил на молекулярный уровень, сводил к каким-то диаграммам, параллелограммам сил. Современное искусство само начало заниматься десублимированием бытия, его редукцией, сведением его к низшим, элементарным уровням. Маяковский в 1914 году говорил: надо писать не войну, надо писать войною. Так и Пикассо писал не ядерную физику, а ядерной физикой. Но это и был триумф Писарева.

Набоков сказал: попадает в цель та стрела, что летит вечно. Неизвестно, останется ли Писарев в вечности, но его стрела попала в цель через сто лет.

Вспомним, что в России, в русской литературе был еще один небезызвестный деятель, и отнюдь не подросток с комплексами, а всячески почтенный старец, который, однако, занимался таким же иконоборством, что и Писарев. Работы Толстого о Шекспире и «Что такое искусство» — чистой воды писаревщина, если, конечно, мы вправе определять большую величину меньшей. Толстой — такой же антикультурный нигилист, что и шестидесятники, но он использовал нигилизм как художественный прием, как метод художественного построения. Это его знаменитое острашение, открытое у него Шкловским: Наташа Ростова смотрит балет, но прорывается за условность искусственной формы, и видит уже не балет, а обтянутые ляжки танцоров. Вывод:

из нигилизма можно сделать искусство, да еще какое! Вспомним, что это именно Лев Толстой написал первую в России вещь с открыто сексуальным сюжетом — «Крейцерову сонату»; правда, секс был в ней взят с отрицательным знаком. Розанов сказал о Владимире Соловьеве: это был неузнанный король среди валетов и шестерок нигилизма. Неверно, эти слова надо отнести ко Льву Толстому. Тут опять просятся на цитату слова Пастернака, в одном письме увязавшего всех перечисленных:

Мне близок Платоновский круг мысли относительно искусства (исключение художников из идеального общества), нетерпимость Толстого и даже, как вид запальчивости, иконоборческие, варварские замашки писаревщины. Все это мне близко в сильном видоизменении. Эта же нота сидела в общем бунтарстве Маяковского, но с такою непоследовательностью, которая превращает его в эстета, или «поборника прекрасного», что ли, даже для меня.

А сейчас я скажу то, что не решился сказать, хотя и заметил, Корней Чуковский в своей статье о «Санине»: в этой вещи Арцыбашев — ученик Толстого, Толстой тоже сидит в его суфлерской будке. Читатель «Санина» не может не заметить, что Арцыбашев пользуется характерным толстовским приемом, который нигилист Чернышевский назвал «диалектикой души» (самое удачное из всего когда-либо написанного или сказанного Чернышевским). Это противоречие между словами персонажа и его чувствами, его внутренней речью. «Разум лжет, а тело говорит правду», — резюмирует Чуковский смысл «Санина», и очень вскользь говорит: «эта ткань гениального развернута до него Толстым». Но за эту подробность надо было бы (Чуковскому) уцепиться, потянуть за нее — и мы вытянем тогда всю эстетику и вообще всю философию нигилизма, нигилизм как культурный проект, не только много обещавший, но уже колоссально и давший — в лице опять же Льва Толстого. Ибо «диалектика души» у Толстого — все тот же нигилизм и редуktivизм: недоверие к внешности, к культурным покровам, проникновение в темную глубину или, как сказал еще один нигилист, срывание всех и всяческих масок; и это же, если хотите, проект и антиципация психоанализа с его вниманием к вытесненным переживаниям, к бессознательному. Нигилизм, как видим с полной оче-

видностью хотя бы на этом примере, — «эвристичен», он культуропродуктивен.

И тут можно напомнить об одном впечатляющем открытии советских литературоведов: оказывается, прообразом Базарова (поскольку правомерно вообще вести речь о прообразах) был не некий молодой доктор, в чем уверял Тургенев, — а Лев Толстой. Этому как-то сразу веришь. В Базарове чувствуется значительность, сильная личность, и ассоциации он вызывает со значительными людьми, как у Мейерхольда с Маяковским. Но и Писарев, можно сказать, вместе с Тургеневым открывший Базарова как культурный тип, и растолковавший его, введший его в новую культурную парадигму, тоже получается не такой уж и дурачок, как мы привыкли думать. Он из тех нищих духом, которым открывается царство небесное, из тех младенцев, устами которых глаголет истина. Он мальчик, сказавший, что король гол. Поправка: голый он видит — королеву.

Это, кажется, Иванов-Разумник первым сравнил нигилистическое культуроборчество с разоблачением капустного кочна: снимают лист за листом — религию, метафизику, мораль, искусство, — и остается кочерыжка. Листы и были содержанием, вещественностью капусты. Но психосексуальная модель такого мировоззрения — желание раздеть женщину. Это и стояло за «совлечением культурных покровов». Не метафизика нигилистам мешала, а «турнюр» (как, впрочем, и Чехову); «турнюр как метафизика» — то есть отчуждающая, «одевающая», репрессивная культура: культура как закон, норма, «король». Такой король, раздетый, — действительно «кочерыжка».

Но голая королева — прекрасна.

Это правда нашего века и нашей культуры — правда демократии, раздевающей если не королев, то принцесс. Эстетика демократии — уже не авангард, а то, что называют «постмодернизм». Постмодернизм характеризуется «несерьезным», игровым отношением к культурным ценностям, он тоже ведь разрушает эстетику как метафизический принцип, не верит в субстанциальность, взаправдошность, реализм (в платоновском смысле) красоты, духовности, морали. Но это не мешает их ироническому приятию. Вот тут наше отличие от Писарева: понимая, что Пушкин — пустяк, мы понимаем и другое: что ничего кроме таких пустяков нам не дано ни сотворить, ни воспринять. Писареву, как и Чернышевскому, мешал их «материализм» — чрезмерное уважение слабых

мужчин к веществу, вещественности женщин, к осязаемым прелестям различных Раис и Лаис. Но о женщинах надо говорить, как Пастернак: «О дивный Божий пустяк!»

Это наша судьба такая пустяковая, «багатель», судьба-индейка, — тем самым приобретающая сугубую ценность как единственно данное. Поняв вне апелляций, что они конечны и смертны, люди по-настоящему возлюбят друг друга. Это говорил, между прочим, Достоевский устами своего Версилова, и эти слова — подлинное послание демократии миру. Версилов ни в коем случае не нигилист, он культурный скептик. Вот это и есть итог, *русский итог*, если хотите, — превращение нигилизма в скепсис. Не отрицание, а ироническое всеприятие. Нигилизм должен быть не пафосом, а иронией. Писарев должен постареть. Он и постарел: шутка ли, сколько лет прошло со времени «Отцов и детей». И вообще дети всегда старше родителей: возраст отцов приплюсован к их возрасту. Их биография обогащена историей. Постаревшего Писарева зовут Монтень.





## ЗОЩЕНКО В ТЕАТРЕ

### 1. Зощенко и Жданов

Со времени смерти Зощенко прошло тридцать шесть лет; коммунистов у власти нет три года. Надо ли доказывать, что второй срок больше первого? Пора говорить правду — и о Зощенко, и о коммунистах.

Правда же вот куда клонится: Зощенко был писатель, режиму не враждебный. Он отнюдь не был сатирик, высмеивавший хамов, порожденных революцией. Он сам был порожден революцией. Михаил Зощенко — революционный писатель. Революция и Зощенко друг друга взаимно оправдывают. Зощенко — не антисоветский писатель, не сатирик революции. Антисоветчиком и сатириком был Михаил Булгаков. Булгаков был пассаист и реакционер, он классик, его пафос, по словам знатоков, — обожествление нормы. А Зощенко что-то вроде постмодерниста, он играл с культурными знаками, и сочинения его приобретают новый интерес, хотя, говорят, его сейчас не читают молодые писатели. Зощенко ведет к правильному пониманию революции, какового понимания мы теперь, после большевиков, можем не бояться. К частичной ее, что ли, реабилитации.

Его нужно ставить в ряд таких художников революции, как Маяковский и Эйзенштейн. Имею в виду не идеологическое наполнение их творчества. Такое наполнение если и присутствовало, то у одного Маяковского. Можно говорить об идеологических коррелятах их творчества, но важнейшее в другом: само их творчество было революционным, само их искусство. Это была параллельная политической художественная революция. Существует сложный вопрос о характере связи этих двух революций, синхронность которых несомненна. И эта связь более тесная, более прямая, более каузальная, чем это кажется людям, говорящим об автономности эстетического ряда, о несводимости художественного творчества к идеологии и политике.

Анализ темы лучше всего начать с драстической, но уже хрестоматийной формулы Осипа Мандельштама:

У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зоценко. Единственного человека, который показал нам трудящегося, мы втоптали в грязь. А я требую памятников для Зоценко по всем городам и местечкам Советского Союза или по крайней мере, как для дедушки Крылова, в Летнем Саду.

Это было написано в начале тридцатых годов, когда вроде бы никто еще не втоптал Зоценко в грязь, наоборот, он был на вершине популярности и признания, но поэт глядел в корень, он уже видел, что происходит если не с Зоценко, то со страной.

Но вот в чем Мандельштам был прав уже тогда не только на метафизическом, но и на эмпирическом уровне, так это в понимании характера героев Зоценко: это отнюдь не обыватели-мещане, это самые настоящие трудящиеся — рабочие и крестьяне. Новейший исследователь пишет об этом так (я цитирую работу Юрия Щеглова «Энциклопедия некультурности» из его, совместной с Александром Жолковским, книги «Мир автора и структура текста»):

Одной из «архитем», увлекавших советских писателей двадцатых годов, было рождение нового мира и нового человека. Типичным литературным героем этого периода был человек нового типа, поднятый волной революции из глубин народной жизни, уверенно делающий историю и не обремененный грузом цивилизации и морали. Многочисленные варианты этого персонажа, представленные в литературе того времени, наделены такими чертами, как стихийность, цельность, страстность, непосредственность, прямолинейность, свобода от условностей, инстинктивная тяга к справедливости, жадность к жизни, наивность, невежество, любознательность, непочтительное отношение к дореволюционным культурным ценностям, коллективизм, ненависть к барам, неприязнь к интеллигенции... Соединяя в себе романтического героя, дикаря и ребенка, этот персонаж непринужденно преступает самые элементарные нормы цивилизованного поведения, в результате чего возникают странные и шокирующие ситуации, которые, од-

нако, никого особенно не поражают и подаются без акцента...

В широком смысле тот же тип героя и мироощущения представлен и в рассказах молодого Зощенко, что долго ускользало от внимания критики, поскольку для нее было привычно встречать этот тип в героико-романтическом, а не в легкомысленном фарсовом варианте. Принято говорить, что зощенковский герой — мещанин и обыватель. Но ряд признаков, неизменно связываемых в советской литературе и критике с понятием обывателя, у зощенковского героя знаменательно отсутствует. Он совершенно не стремится к «изящной жизни» и вполне удовлетворен своим в сущности полупещерным бытом. Он не копит деньги, не гоняется за материальными приобретениями. Герои Зощенко воинственно демократичны и с гримасой отвращения отталкивают от себя все, что хоть немного отдает элитарностью. Если зощенковский герой является обывателем, то приходится констатировать, что это какой-то не совсем типичный обыватель; если он мещанин, то мещанин нового типа, так сказать, революционной формации.

Самыми важными в этом проницательном суждении мне кажутся слова «соединение романтического героя, дикаря и ребенка» как характеристика главного персонажа молодой советской литературы. А самое важное среди этих слов, конечно, дикарь. Это очень и очень непростой дикарь, у него самая что ни на есть благородная генеалогия. Отец его — Лев Толстой, а дедушка — Жан-Жак Руссо. Это миф о естественном человеке как необходимом антиподе культуры: культура человека развивает, усложняет, но и портит, а естественный человек сохраняет высокую моральность и врожденную мудрость дитяти Бога или природы. Интересно здесь это отождествление природного порядка с Богом, то есть с благим смыслом и промыслом — важнейшее основоположение идеологии Просвещения. Мы останавливаемся на этом потому, что с руссоистским представлением о мудрости природного порядка очень часто уживалась не проповедь стихийности, эмоционального бунта, то есть не только романтическая реакция на культуру, но и весьма элементарный рационализм. Это сочетание было очень характерно для отечественного руссоиста Льва Толстого, и оно же, как увидим, отличало Зощенко.

Литературовед Александр Жолковский проделал удивительно тонкую работу по исследованию связи Зоценко со Львом Толстым, поставил их в один типологический ряд. (Об этом уже писали Бенедикт Сарнов и Мариетта Чудакова). Жолковский увидел в Зоценко народника: это и есть русский синоним руссоиста. Поэтому теряет всякий смысл расхожее представление о Зоценко как сатирике, разоблачителе советского меццанства, — и верифицируются, новым светом освещаются слова Мандельштама о Зоценко как певце трудового человека, авторе библии труда. Жолковский пишет:

На первый взгляд, Зоценко и Толстой — поистине странное сближение. Можно было бы, конечно, связать Зоценко и Толстого по принципу контраста, пародии. Но был у Льва Толстого... и такой аспект, который делает связь с Зоценко нетривиальной. Это остранение.

Напомню, что остранение у открывшего его Шкловского — это прием смещения семантических планов, то есть значений предмета: предмет берется не в культурной его функции, а со стороны его материального состава. На языке семиотики, это устранение знака. Имеет место редукция, сведение высшего к низшему. Например, балет описывается не в качестве осмысленного театрального действия, а как серия непонятных телодвижений странно одетых мужчин и женщин. Так смотрела на балет Наташа Ростова в «Войне и мире». И Жолковский проводит остроумнейшее сравнение: он говорит, что герои Зоценко — это Наташа Ростова в театре. Вообще сюжеты Толстого и Зоценко предстают в этом свете как обпирная серия параллелей: например, злощастный рассказ Зоценко «Приключения обезьяны» — параллель толстовского «Холстомера» с тождественной моралью о превосходстве животных над людьми.

Отдав дань восхищения анализам Александра Жолковского, скажу теперь, в чем я с ним не согласен, где, по-моему, он сошел с пути, ведущего к открытиям, остался в плену традиционного понимания Зоценко. Для этого процитируем его еще раз:

Попытаемся сформулировать суть обнаружившегося соотношения. Позиция Толстого предстает как утопическая, фундаменталистская, антикультурная. Подобно Руссо, он

оказывается пророком грядущей революции, а в ней — представителем крайне радикального и анархичного «подлинного мужика», предтечей будущего идеологического скифства и фактического варварства... Зощенко приходит в литературу после революции пожинать горькие культурные плоды осуществившейся утопии и создает сатиру на уродливые воплощения идеалов, восходящих, в частности, к Толстому, — на некультурность и примитив, скрывающиеся за «ураганными идеями». Зощенковские театралы оказываются карикатурой на Наташу в опере, а стиль и позиция Зощенко — пародией на толстовскую эстетику народности, естественности и простоты, но тем самым Зощенко берет на себя как раз толстовскую роль — критика господствующей, теперь уже советской, культуры. Эта позиция не проходит незамеченной, и, подобно Толстому, Зощенко становится символом диссидентского мученичества.

Здесь А. Жолковский повторяет общеизвестное клише о Зощенко-сатирике. Тем самым он возвращается на позицию увязывания обоих писателей по линии пародии, какую позицию сам же он назвал тривиальной. А я все-таки настаиваю на том, что Зощенко не следует считать сатириком.

Представление о Зощенко-сатирике возникло и стойко держится по вполне понятной причине: это комический эффект его коротких рассказов. Зощенко как писатель накрепко отождествлен с этим жанром. Между тем его современники видели в нем не только это: в свое время уход Зощенко в юмористический рассказ многими его коллегами воспринимался как измена писателя самому себе — и чуть ли не как халтура. («Зощенко много халтурит», — писал кто-то из «серапионовых братьев», кажется, Горькому.) При этом даже ранний Зощенко отнюдь не всегда комиковал: первая его книга, «Назар Синебрюхов», использует форму сказа, в дальнейшем ставшего у Зощенко носителем комизма, но эту вещь с трудом можно назвать комической. И в двадцатые годы Зощенко наряду с бесчисленными короткими рассказами и фельетонами пишет цикл «Сентиментальные повести», комическая установка которых весьма сомнительна, во всяком случае немонопольна. Как раз в этих повестях Зощенко, пользуясь его же словами, развернул свою идеологию в полном объеме. Идеология же та — на-

родническая: проповедь опрощения и возвращения к матери-земле. Особенно характерна в этом отношении повесть «Аполлон и Тамара»: рытье могил лучше, чем искусство (данное, однако, в сниженном образе тапера), а свежая земля пахнет слаще французской пудры в салонах.

Между тем короткие вещи Зоценко лучше, изобретательнее написаны, в них художества больше, чем идеологии. Ключ к пониманию зоценковской так называемой юмористики лежит, как мне однажды уже приходилось писать, в одном диалоге из повести «О чем пел соловей». Девушка спрашивает: «Вася, отчего это соловей поет?» А Вася отвечает: «Жрать хочет, оттого и поет». Здесь важно понять, что Зоценко издевается не столько над Васей, сколько над соловьем.

Нужно присмотреться к самому приему сказа, использованному Зоценко. Лучше всего это сделал Виктор Шкловский. Сказовые вещи, например «Левша» Лескова, построены на контрасте прямой речи сказчика — и объективного смысла рассказываемого. Так, в «Левше» этот контраст создается между хвастливой речью, воспевающей русских умельцев, и негативным результатом их искусного труда: подкованная блоха перестала танцевать. Для сказа требуется герой, который не понимает происходящего, поэтому чаще всего его делают ограниченным человеком. Сказчик не обусловливает сказ, а мотивирует его, пишет Шкловский. Он не живой герой, а художественная функция. Таков и обыватель Зоценко. Создавая этот персонаж, Зоценко не преследовал сатирической цели осмеяния советского мещанина, а использовал его для достижения определенного художественного эффекта; эффект же строится на несовпадении непосредственных реакций этого персонажа с условностями культуры, с ее знаковыми элементами. Одним словом, это Наташа Ростова в театре.

В той же статье («О Зоценко и большой литературе») Шкловский дает многочисленные примеры игры Зоценко с вещами и знаками, перехода одного в другое. Например, в рассказе «Утонувший домик» знак, устанавливающий уровень воды во время наводнения, прибывают значительно выше, чтобы его не сорвали озорники: знак превращается в предмет, обнажая абсурдность всякого овеществления, даже, в пределе, любой платонизирующей метафизики, на которой строятся представления об онтологичности культурных смыслов. Это опять же разоблачение соловья.

Воспроизводя эти мысли Шкловского, мы остаемся, однако, в рамках чисто формального анализа — и не отвечаем до конца на нами же поставленную тему о Зощенко как революционном писателе. Шкловский может объяснить неточность самого понятия сатиры в содержательном плане, показав условность, чисто художественную функциональность зощенковского героя, но нам нужно увидеть и оценить симпатию Зощенко к этому герою, едва ли не отождествление писателя с ним. Эту тему, конечно, у Зощенко видели, и назвали ее проблемой писательской маски: маска, мол, приросла к лицу и этого не разглядел якобы примитивный Жданов.

Мне кажется, что тут дело сложнее, и для понимания этой сложности мы должны вернуться к Толстому и Руссо. Оба они были куда «примитивнее» Жданова: у них была сознательная установка на примитив, исходящая из критического отношения к культуре, из понимания ее условности, проблематичности или той же самой знаковости. Они стремились к реальности — от знака к вещи. Ролан Барт так прямо и говорит, что поэт стремится проникнуть не в тайну слов, а в тайну вещей. Это тема философии позднего Хайдеггера: онтология, построенная на анализе поэзии.

Подлинный поэт (писатель, художник) всегда выходит к тайне вещей, но этот выход не распечатывает, не открывает тайны, потому что она по определению не сказуема, несказанна. То есть ее не выразить по-другому, нежели в системе знаков: в писательском случае — слов. Но вот тут-то и возникает некий глубинный, поистине онтологический комизм (он же, если угодно, трагизм): сама культура делается комичной — как изначально обреченная попытка сказать нескazanное. В этом смысле любая культурная речь — такое же косноязычие, что и разговоры зощенковских героев: в бесконечности (бытия) равны любые разновеликие величины — что Вася, что соловей, что поэзия, что физиология.

Процитируем еще раз А. Жолковского:

Подобно «мудрому чудаку» — Жан-Жаку — Наташа Ростова неожиданно оказалась пророком радикальной культурной революции, а зощенковский актер, всерьез ограбленный по ходу пьесы, — комическим предтечей героя пастернаковского «Гамлета»... Антикультурная позиция Толстого обеспечила ему в этом художественном процессе особое место, направив его энергию отрицания на

самые основания знаковой деятельности и словесного искусства. Именно на таком фундаментальном уровне возможны великие художественные открытия... Одним из наследников этого негативного богатства, этой, если угодно, потенциальной поэтики безобразия, был Зощенко.

Но на таком фундаментальном уровне можно говорить о критике культуры, отнюдь не о сатире. Сатира — мелковатое здесь понятие. Вспоминаются «Записные книжки» Ильфа: этот человек не советской властью недоволен — он мирозданием недоволен. С Зощенко, однако, еще сложнее: он не против мироздания восстал, а против претендующих на его выражение знаков культуры. И в самой революции Зощенко увидел грандиозный бунт против культурной тщеты, против жалких попыток решить проблемы бытия ношением воротничков и галстуков. Сделав этот бунт темой своего творчества, он и стал художником революции. Комический же эффект этой установки не социальной сатирой был, а, по Бахтину, взрывом глубинных пластов народной смеховой культуры. Это был гомерический смех — смех богов. Или по-другому: смех в раю.

Чтобы понять всю оригинальность — то есть первичность, приоритетность, первородство — Зощенко, самого его сказового приема, сравните его с таковым же у Замятина — «Слово предоставляется товарищу Чурыгину». Это антисоветская сатира, в чем нет никакого сомнения. И как же далеко это от Зощенко. За сказом у Замятина стоит антисоветски настроенный интеллигент, Чурыгин для него не альтер эго, а враг, во всяком случае — человек всячески чужой. Замятин не любит Маркса, но за статую бога Марса готов сражаться. Искусство же Зощенко как раз в том и состояло, что у него писатель неотделим от героя, и Марс для него неотличим от Маркса. Зощенко абсолютно естествен, у него не ощущаешь приема. Вещь Замятина оправдана только тем, что всегда приятно плюнуть в сторону большевиков. Она совершенно точно датируется — 1926-м годом. А когда пишет Зощенко: «теноров нынче нет», то это «нынче» значит — ныне, и присно, и вовеки веков.

Еще и еще раз: не только об отношении к революции и созданному ею режиму следует говорить в связи с Зощенко, но о поистине фундаментальных сюжетах бытия и культуры. Неоспорим, однако, подлинный демократизм Зощенко, отсутствие у него какой-либо брезгливости к своему герою.

Мне иногда думается, что он не без интереса жил в коммунальных квартирах; во всяком случае, из его переписки с Горьким явствует, что он однажды отказался от протекции Горького, бравшегося выхлопотать ему отдельную квартиру.

Тут он скорее добротный русский интеллигент, рассуждавший по Кавелину: если мужика порют, то почему меня не пороть? И как всякому русскому интеллигенту, ему было свойственно просветительство — желание научить народ азбуке, преподать ему некие элементарные навыки, чуть ли не гигиенического свойства. Это был известный из русской классики конфликт художественного призвания и морального долга. Победил, как всегда у русских, моральный долг. Зощенко в середине 30-х годов резко изменил писательскую манеру, опять же на толстовский лад, начал писать дидактически просто, нравоучительно, как бы (да и действительно) для детей.

Очень внятно написала об этом Н. Я. Мандельштам в своей «Второй книге»; интересно, что она отвергает представление о Зощенко-юмористе:

**Чистый и прекрасный человек, он искал связи с эпохой, верил широко вещательным программам, сулившим всеобщее счастье, считал, что когда-нибудь все войдет в норму. Зощенко, моралист по природе, своими рассказами пытался образумить современников, помочь им стать людьми, а читатели принимали все за юмористику и ржали как лошади. Зощенко сохранял иллюзии, начисто был лишен цинизма, все время размышлял, чуть наклонив голову набок, и жестоко за это расплатился. Глазом художника он иногда проникал в суть вещей, но осмыслить их не мог, потому что свято верил в прогресс и все его красивые следствия.**

Н. Я. отвергла мнение о Зощенко-юмористе, но сделала из него моралиста. С этим не хочется соглашаться сразу. Существует проблема, поставленная опять же Шкловским, — о рождении мировоззрения художника из его стиля. Убедительнейший вроде бы пример — тот же Лев Толстой со своим остранением: народничество и опрочение родились из художественного приема. Но это все тот же «проклятый» вопрос о курице и яйце: что было раньше? Тут имеет место некая целостность, в которой нет «раньше» и «позже», круг, в котором нет начала и конца.

Я бы добавил к словам Н. Я. Мандельштам, что «святая вера в прогресс» была у Зощенко так называемым реактивным образованием, защитным механизмом, потому что «глазом художника» он не только проникал в «суть вещей», но и любовался этой сутью. «Это не мягкий и не ласковый человек», — сказал о нем Шкловский; но сказано это как раз о художнике, а не человеке. Морализм у русских художников — это их боязнь остаться один на один со своим искусством, с открываемыми в нем безднами.

В свете сказанного сюжет о столкновении Зощенко с коммунистическими властями, пресловутый ждановский доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» приобретает несколько нетривиальный, как сказал бы А. Жолковский, смысл. В этом конфликте либеральные любители культуры — воротничков и галстуков — должны стать на сторону Жданова. Здесь была воочию продемонстрирована весьма резкая мутация советской власти: из революционной она делалась охранительной. Этот доклад был эстетическим нэпом (впрочем, как и весь социалистический реализм). А нэп (то есть отход от революции, в данном случае от революционного искусства), по нашим либеральным представлениям, это хорошо. Что бы ни говорили о метафизически неизменной природе большевизма, но эпоха Ленина не была похожей на сталинскую, двадцатые годы отличались от тридцатых и сороковых. Я не говорю, что Ленин был лучше или хуже, но он был другой. В двадцатые годы большевики, уверенные в своей исторической правоте, в безусловной и скорой победе, ничего не боялись и ничего не стеснялись. Они были «лучше», потому что были искреннее. Террор тридцать седьмого, а потом война убедили их в брешности собственного существования, и как все напуганные люди, они начали строить некие ширмы — чтоб за ними спрятаться. Во все времена не было у людей лучшей ширмы, заслоняющей дискомфортность бытия, чем так называемая культура — хотя бы на уровне галстука. Как помнят люди моего поколения, как раз после войны большевики и перешли на пиджаки и галстуки, перестали носить полувоенную униформу, обязанную, однако, своим происхождением не только гимнастерке, но и одежде, изобретенной Львом Толстым, — толстовке.

Вот что такое толстовка, в ее советской модификации, в описании писателя — современника Зощенко:

Она решила не глядеть на сцену, и тотчас же в поле зрения ее бинокля попал козлобородый начальник финсектора их дороги, во втором ряду... Он сидел один, в обычной толстовке — мешковатой и глухой до ворота рубахе, выгода которой заключалась в возможности подолгу не менять белья.

(Леонид Леонов, «Дорога на океан».)

Это уже ситуация как бы цитатная, как бы из самого Зощенко: вспомним рассказ «Прелести культуры» — о приключениях в театре человека, вынужденного снять пальто, под которым у него нижняя рубаха, правда, «не особо грязная».

Такая же путаница с рубахами происходит у Солженицына в «Августе 14-го», где у него офицеры (и не какие-нибудь окопные прапорщики, а генштабисты в полковничьих чинах), садясь завтракать, снимают мундиры и оказываются в нижних рубашках.

Да не в нижних, Александр Исаевич, а в верхних, в верхних.

Итак, разница между Лениным и Сталиным в том, что Ленин — это революция плюс Лев Толстой, а Сталин из революции Толстого вычел.

Жертвой этого вычитания стал Михаил Зощенко. Это было еще одно зеркало русской революции, на которое принялись пенять большевики.

Солженицын же, не понимающий, сколько рубах носили под мундиром царские офицеры, по уровню культуры «ниже» Жданова. Но этот уровень не важен, условен. Его можно прибить на любом месте: будет только смешнее.

## 2. Дивертисмент: из семейной хроники автора

Очень давно, в самом начале двадцатых годов, моя мать была горничной в доме, посещавшемся М. М. Зощенко.

Хозяйкой дома была замужняя дама Ксения Владимировна Карякина, увлекавшаяся театром и в конце концов ставшая профессиональной актрисой. Театральный сюжет хорошо запомнился потому, что муж этой дамы, инженер, был очень ревнивым, и ревновал он жену — к театру, к различным сценическим положениям, особенно к поцелуям на сцене. Однажды во время спектакля, прямо в зале, он устроил скандал.

Так что знаменитые зоценковские театральные эксцентриады произошли, может быть, не из наблюдений за пролетариями в театре, а вот из этого случая — когда «означающее» и «означаемое» спутал человек с высшим образованием, инженер старой школы.

Считаю, что сделал сообщение, чрезвычайно важное для литературоведения.

После вышеупомянутой театральной сцены супруги разошлись. Во втором браке у актрисы был сын, ставший кинорежиссером. Это Илья Авербах.

Младшая же ее сестра Татьяна Владимировна была влюблена в Михаила Михайловича Зоценко.

Мать говорила, что он пользовался чрезвычайным успехом у женщин. Ссылаюсь на нее, потому что это первоисточник, а не мемуары незнакомых мне людей. Она говорила еще, что он был очень красивый, но маленького роста.

Татьяна Владимировна, девушка хорошего воспитания, не могла сдерживать чувств, она спрашивала горничную: «Как вам кажется, Поля, я нравлюсь Михаилу Михайловичу?»

Вообще-то моя мать не Полина («Поля»), а Пелагея. Это переименование — классический случай, и даже описан где-то в литературе, именно этот вариант: как горничные из Пелагей делались Полинами.

Собственно, я знаю, где это описано, — у Зоценко.

Вопрос только в том, кто устроил революцию, поставившую под вопрос знаковую культуру, — сами рабочие и крестьяне или народолюбивые, хорошо воспитанные интеллигенты. Кто переименовал Пелагею в Полину.

Кто бы, однако, ни сделал, это понравилось и прижилось. Это вопрос о культурной революции большевиков. Простому человеку выбирать было не из чего, потому что прежний органический народный быт был разрушен, господский же — не до конца. Остался Большой театр с Собиновым, вызывавший совершенно искреннюю ненависть Маяковского и Мейерхольда. Недаром молодой Эйзенштейн, ставя «Мудреца» Островского, подложил под кресла зрителей пестарды, которые во время представления начали взрываться. Сюда, и только сюда, следует подключать Зоценко. Большевики оказались робче — сохранили Большой и Малый. Сохранили балет, но тут понятно почему: у балерин видны ляжки, это должно было нравиться матросам.

Интересно, что Ленин был за закрытие Большого театра; его отстоял Луначарский, автор плохих пьес.

До рядовых же граждан опера дошла в облегченной форме оперетты.

Я наблюдал самые истоки сталинской культурной революции, знаю, как она происходила и с чего началась. Мой отец, служа во 2-м конвойном полку НКВД, в тех же двадцатых годах сопровождал поезд со ссыльными, среди которых находилась знаменитая опереточная дива Изабелла Орлова. Ее пришел провожать «весь Петербург», или что там от него к тому времени осталось. Конечно, это была демонстрация. Потрясенный этим зрелищем, мой отец отныне и навек полюбил оперетту. Несомненно, он этим изживал вину. Я до сих пор помню имена Колесниковой, Болдыревой, Бриль, Михайлова, Кедрова, Свицерского. Это были звезды довоенной ленинградской Музкомедии.

Вот это и есть механизм сталинской культурной революции, эстетического нэпа: желание убрать трупы с глаз. Жданов, как известно, что-то там такое брэнчал на пианино. Все-таки не балалайка. А до фраков большевики не дошли, только до пиджаков и галстуков (Розанов об оркестре Андреева: «Надели фраки, и балалайка удалась»).

Зоценко был таким фрачным балалаечником.

Народ, вчера еще обожавший Зоценко, принял постановление 46-го года. Здесь был со стороны большевиков элемент довольно тонкой лести массам, ставшим «высококультурными советскими людьми». Это был сталинский неоклассицистический ренессанс. Это понравилось.

Нераскаянный авангардист Шкловский, понимавший, однако, все, понял и это. У него в сборнике статей о кино «За 40 лет» есть слова о полезности историко-биографических фильмов поздних сталинских лет, всех этих Глинок, Римских-Корсаковых и адмиралов Ушаковых. Я не думаю, что это написано неискренне. Он написал, что народу вернули историю. Но началось это еще до войны, с разгромом школы Покровского («записка» Сталина, Кирова и того же Жданова). Сталин сказал наркому просвещения Бубнову: твои школяры думают, что Наполеон это пирожное. Это хорошо сказано.

Интересно, что в послевоенном фильме «Глинка» был зоценковский реликт: Петр Алейников в роли Пушкина. Этот актер обычно изображал шахтеров, игравших на гармошке.

Моя мать, говорившая о своем пребывании в доме Карякиной с неизменным элегическим пиететом, однажды при мне возмущалась, когда по телевизору показали какую-то,

чуть не довоенную пленку с Владимиром Хенкиным, читавшим рассказ Зоценко. Рассказ был о ревнивом муже, который думал, что жена водит домой любовников, а она, оказывается, устраивала там заседания месткома. Матери не хотелось ни профсоюзов, ни коммунальщины, ни окурков и плевков на полу. Ей хотелось быть Полиной, а Зоценко, она чувствовала, тянул ее в Пелагеи. Вернее, он показывал, что это одно и то же.

### 3. Зоценко и проститутки

М. М. Зоценко, как один из его героев, знал дам и верил в их назначение.

Разговоры о донжуанстве Зоценко — общее место всех мемуаристов. Ситуация прямо-таки требует обращения к доктору Фрейду. Тем более что сам Зоценко оставил нам интереснейшую психоаналитическую автобиографию — «Перед восходом солнца».

Я прочитал статью Кристи Хэнсон в известном амстердамском сборнике «Русская литература и психоанализ». Жидковатое сочинение. Я сейчас скажу больше. Все же процитирую Кристу Хэнсон, использую ее в качестве печки. Ее статья называется «Кто виноват? Вина и бунт в воспоминаниях Зоценко о детстве»:

«Перед восходом солнца» удовлетворило у Зоценко невротическую потребность в перенесении собственной вины на других — на вопрос «кто виноват?» он ответил громким: «Они! Не я!» Его автобиография, как и многие другие автобиографии, — это попытка обвинить всех своих прошлых мучителей, а себя оправдать.

Публикация этой книги поставила точку в долгой истории зоценковских — возможно, бессознательных — попыток спровоцировать гнев властей. Может быть, его удовлетворила бы сама эта провокация, но, если верить анализам, приведенным в его повести, он еще раз попробовал навлечь на себя кару. К сожалению, на этот раз опыт более чем удался.

Это все та же набившая оскомину попытка представить Зоценко диссидентом, взбунтовавшимся против власти, а психологическую модель, да и детерминанту этого бунта усмотреть в архетипическом Эдиповом сюжете вражды сына

к отцу. Провокации Зощенко — это, очевидно, его дела с дамами, у которых ревнивые мужья. Он однажды сам пошел объясняться к такому. Зощенко как бы нарывался на выстрел: удар грома, тигриный рык, безжалостная рука, отнимающая у ребенка пищу — грудь матери. Все эти символы растолкованы самим Зощенко в «Перед восходом солнца», и я их здесь объяснять не буду, предполагая знакомство читателей с этой книгой. Ясно, что в таких конфликтах он воспроизводил ситуацию Эдипова соперничества, в которой мужья чужих жен замещали его собственного отца. Но у Кристи Хэнсон ситуация еще раз проецируется вовне, так сказать, возводится в куб, и тогда получается, что Зощенко вовлек в свои комплексы высокого властителя, вполне естественно в символике бессознательного представляющего отца.

Как сказал бы сам Зощенко, это звучит какой-то визгливой флейтой, какой-то сентиментальной оскорбительной требухой.

Зощенко отнюдь не вмешивал власти в свои дела с дамочками — ни сознательно, ни бессознательно. Они (власти) и рассердились на него первый раз, в сорок третьем как раз за то, что очень уж он наивно демонстрировал полную свою отъединенность от мира, приватность, интровертность: в разгар войны принялся повествовать о своих сугубо личных проблемах. Гнев властей отчасти даже и понятен.

Персональные проблемы Зощенко проецировались на общественное поле в чрезвычайно завуалированной, сугубо и трегубо амбивалентной форме. Это был комплекс нищеты. Главный символ зощенковского бессознательного — образ нищего, отнюдь не гром, грудь, удар, вода, как он сам вычленил эти символы в «Перед восходом солнца», а Криста Хэнсон их некритически подхватила как достаточные для понимания.

Отношение к нищете у Зощенко в свою очередь амбивалентное, биполярное. Он и страшится ее, и тянется к ней — как в беспечальное детство, не отягощенное ни демонами товаро-рыночных отношений, ни подавляющим соперничеством отца. Отца еще нет, ребенок еще в материнской утробе. Вот прообраз зощенковского, да и всякого народничества. Это тяга в утробу бытия, в мир без знаков.

Отец появляется для того, чтобы исчезнуть. Он умирает молодым, оставляя сына малолетним, все еще во власти неизжитых комплексов.

Далее следует важнейшее переживание:

**Зима. Снег. Васильевский остров.**

Я с матерью иду по улице. Мы останавливаемся у двери, на которой медная дощечка: «Павел Петрович Чистяков».

Я звоню. Дверь открывает швейцар. Мать говорит:

— Скажите его превосходительству, что пришла вдова художника Зоценко.

Швейцар уходит и, вернувшись, говорит:

— Его превосходительство просит вас обождать здесь.

Мы садимся на деревянный диван. Долго сидим, поглядывая на широкую шикарную лестницу. Я начинаю хныкать. Мне скучно. Неприятно так долго ждать. Я говорю матери:

— Если он так долго не идет, значит, он не нуждается в нас. Мама, давай уйдем.

Мама тихо говорит мне:

— Не он, а мы нуждаемся в нем. Сейчас, когда папа умер, мы должны получить пенсию. А сколько мы получим, это будет зависеть от Павла Петровича.

Проходит час. Наконец по лестнице спускается старик в черном сюртуке. Старик весьма стар, сухощав, бледен.

Мама почтительно кланяется ему. И о чем-то просит.

Старик что-то брезгливо отвечает, делая сильное ударение на «о».

Беседа продолжается три минуты.

Мы уходим.

Мама берет меня за руку. И мы снова идем по улице. Я говорю:

— Мама, вот уж я бы не стал так вежливо говорить, как ты с ним говорила.

Мама отвечает:

— Что же делать, Мишенька, — мы от него зависим.

— Все равно. Он плохо с тобой разговаривал. И плохо попрощался — сразу отвернулся.

Мама начинает плакать.

Я говорю маме:

— Да, но он со мною поступил еще хуже, чем с тобой. Он даже не поздоровался со мной и не попрощался. И то я не плачу.

Мама плачет еще сильнее.

Чтобы утешить ее, я говорю:

— У меня есть двадцать копеек. Если хочешь, я найму извозчика, и мы поедem домой.

Я нанимаю извозчика, и мы садимся с мамой в пролетку.

Скрытый смысл этой сцены: мальчик утешил мать, потому что у него были деньги. Тем самым он заменил отца в его реальной роли — кормильца и супруга. И последний вывод: любовь приобретается за деньги, деньги способны решить все любовные затруднения. Способны даже разрешить Эдипов комплекс.

Нет ни одного мемуариста, не вспомнившего бы в связи с Зощенко о проститутках или о чем-то сходном. Например, Слонимский вспоминает соответствующую сцену без всякой сюжетной надобности — просто потому, вероятно, что этот образ неотвязно ассоциируется с Зощенко. А Каверин рассказывает, что, расставаясь со своими холостыми избранницами, Зощенко неизменно выдавал их замуж и наделял приданым. На внешнем уровне это свидетельство доброй души, но глубинно символически — расплата за любовь и отеческая заботливость одновременно. То есть любви без денег нет — это неразрывная цепь, поистине комплекс.

Это обнаруживается в самых неожиданных местах, как бы ни к селу ни к городу. Аналогией денег и продажной любви заканчивается, например, «Голубая книга», где соответствующую идеологию разворачивает некий западный философ:

**Философ, прощаясь, сказал:**

— Потом вот еще что. Во всем мире любовь продается. А у вас нет. Это противно человеческой природе.

**Министры неестественно засмеялись.**

— Это меня тоже как-то расхолаживает к вашей идее, — сказал философ, — у вас надо на это тратить время и деньги. А у нас только деньги. Вы, господа, непременно провентилируйте этот вопрос. Человечество от этого может захворать. И это на браки крайне влияет. Прямо я на вас удивляюсь, какие вы недалководидные.

Вот единственный пункт расхождения Зощенко с советской властью, впрочем, даже и не с властью, не с практикой советской жизни, а с ее идеальной целью — чаемой ликвидацией товарно-денежных отношений.

Зоценко, таким образом, «рыночник», но единственный товар, его интересующий, — женщины.

Это следствие того разговора в прихожей президента Академии художеств и последующей поездки на извозчике.

Зоценко всей душой хотел бы поверить в социализм, но не может поверить до конца, потому что не мыслит любви без денег. А без любви какая же жизнь? В этом комплексе Зоценко мы выходим уже за рамки его индивидуальных проблем. Это проблема сверхличная — и даже не социально-политическая, о формах общественного устройства, а глобальная — культурфилософская и онтологическая. Это вопрос о несуществовании безусловного бытия, о чистом бытии, равном ничто. Оно есть, но выйти к нему мы можем только выйдя за грань самой жизни. Человек, даже если это человек из народа, не может стать безгрешным животным. Он должен ходить в театр и носить галстук. Даже в раю Адам именовал животных. Смех Зоценко, таким образом, амбивалентен, он принадлежит одновременно и культуре — системе условных знаков, и пытается обойтись без нее.

На что уж безусловно женское тело, но и оно недоступно вне знаковой системы — денег. Мы любим женщину, а она оказывается проституткой: всякая женщина, даже мать.

Наивность ребенка — или «благородного дикаря» — на глубине оказывается цинизмом достаточно утомленного носителя культуры. Это взаимозаменяемые состояния.

Одна из важнейших у Зоценко вещей — «Дама с цветами» — сочинение, вызывающее смущение у самых горячих его поклонников. Это как раз и есть наиболее сильный пример неразличимости наивности и цинизма, знака и означаемого. Это разоблачение Офелии — утопленницы с цветами, ее «деконструкция», в самом что ни на есть прямом, телесном смысле. Не бывает неземной любви, но и плоть вне культурной идеализации — разлагающийся труп. Дамочке всегда надо что-то такое интересное вкручивать. Как вкручивал Анатолий Курагин Наташе Ростовской в ложе театра, в результате чего она видела на сцене не балет, а мужские ляжки.

Тема Зоценко — не сатира на мещанина, не кукиш в кармане большевикам, а вопрошание достоинства культуры.

Август 1994



## II



### ПОЭТ КАК БУРЖУА

Существует сакраментальная формула: поэт в России больше, чем поэт. Понимать это надо, очевидно, в том смысле, что он являет чаемую модель русского человека, его идеальный образ, пример для всяческого подражания. С этой точки зрения любопытно взглянуть на эмпирический облик нынешнего (точнее, позднебольшевицкого) носителя поэтического сознания. Чем, собственно говоря, «больше» этот поэт, какую сверхпоэтическую ценность («стоимость», в советских переводах марксистского термина) внес он в поэтическую работу, в самое понятие поэта?

Едва ли будет преувеличением сказать, что этот образ, прежде всего, значительно деромантизирован, перестал связываться с традиционными «кудрями черными до плеч» (унаследованными разве что деятелями «рок-культуры»), с чердаком или подвалом, с голодной гордостью высокого изгойства. Вернее, все это было, артистический «андерграунд» в самом деле существовал, но, выйдя из своего подполья, эти люди отнюдь не поразили избытком гениальности. Более того: те из них, работы которых представили какую-то рыночную ценность, мгновенно таковую «интегрировали», никому в голову не пришло сжечь деньги в камине или, как говорит одно апокрифическое предание, бросить их в речку. Вспоминается письмо группы удачно расторговавшихся художников, после сенсационного московского аукциона, в котором они «брали на голос» тогдашнее министерство культуры, зажимавшее валюту, предлагавшее вместо нее сертификаты в «Березку». Поэтическая волосатость, нищета и нетрезвость — ныне безошибочный знак профессиональной непригодности. Поэзия — как экзистенциальная позиция, как готовность страдать и голодать — могла выстоять против бумажного рубля, но против твердой валюты она не устояла.

Конечно, это началось еще задолго до нынешних событий, еще при большевиках — когда тот же бумажный рубль обладал еще хотя и своеобразной, но вполне ощутимой твердостью. Всем известно, что люди искусства, интегрированные в систему, были привилегированной социальной группой. Но даже аскет и моралист Солженицын писал в «Теленке», как об удивившем его открытии, о том, что отнюдь не все эти люди оказались «торгующими во храме». Морализм Солженицына навязал ему неверное слово: как раз «торговля во храме» была условием талантливой реализации. Совместность если не гения и злодейства, то таланта и жуликоватости давно известна. Конформистское перерождение советского артиста отнюдь не однозначно губило талант. Скажу больше: это перерождение, строго говоря, не всегда было и перерождением, — но создавало некое новое качество в артисте, порождало как новый художественный тип, так и новый тип личности. И еще больше: этот новый тип был перспективным, позитивным, обнадеживающим типом русского человека. Поэт как удачливый и (хотя бы по советским меркам) богатый человек — это и был тот «плюс», та «прибавочная стоимость», то «больше», о котором говорится в вышеупомянутой формуле. В образе преуспевающего поэта возродился на Руси тип буржуа.

Меня неоднократно уже обвиняли в том, что я топотом сапожиц (тех, что выше Шекспира) изгоняю из России поэзию, призывая заменить ее торговлей с лотка, — и что уже успел соблазнить кого-то из малых сих. Но мое «разрушение эстетики» — только посильная констатация свершившихся фактов, а моя ересь в том, что я эти факты не осуждаю, а приветствую. А как же не радоваться тому, что не «малые сии», а большие люди русского искусства торят дорогу к рынку, этот новый русский светлый путь. Чудаки кричат, что капитализм в России невозможен, потому что нет у нас протестантской этики. Правильно: к капитализму выведет нас не протестантская этика, а поэтическое сознание. Это будет русский вклад в сокровищницу человеческого опыта.

Этот процесс начался в послесталинские годы, условно называемые шестидесятыми. Русская новая свобода — если можно говорить о свободе в рамках очень условной «оттепели» — сразу же усвоила черты некоего идеологизированного гедонизма. Это был радикальный разрыв с традиционным типом интеллигента, произошла резкая его мутация.

Появился консьюмеризм и вещизм — и не как признаки «обуржуазивания» в негативном смысле, а в качестве реакции на большевицкие пайковые нормативы, на лагерную котловку. Это была идеологически осознанная позиция. Я был рад прочитать сочувственное описание диссидентствующего гедониста в новомирской статье Ю. Шрейдера — человека, между прочим, религиозного, католицизм которого сильно испортил его советскую карьеру. На этих позициях — гедонизма — и был разбит режим, не устоявший перед теми же соблазнами.

Здесь уместно вспомнить певца и пророка этой новой русской идеологии — Василия Аксенова. Сравнительно недавно о нем напечатал поверхностную статью А. Зверев в «Литературном Обзрении». Он подает Аксенова как закомплексованного магаданского подростка — на всю жизнь опалевшего от зрелища клетчатого пиджака из твида. Это как бы и верно, но это легкая мысль, слишком простое решение. А. Зверев иронизирует над тем, что герои Аксенова мало чем отличаются от их антагонистов и какой-нибудь Марлен Михайлович Кузенков из Крымского отдела ЦК, готовый утопиться за свободу посещения валютных баров, — тот же Аксенов. Критик не заметил, что это и хорошо, что такие Кузенковы демонтировали систему, что настоящие их имена Горбачев и Яковлев. Инфантильные аксеновские герои — те «нищие духом», которые обрушили в свое время стены Рима.

Я настаиваю на том, что этот гедонизм оказался движущей силой реформ, причиной ликвидации режима. Возьмем даже Солженицына: моралист? аскет? Свежо предание, а верится с трудом; скорее он то, что он есть: внук крупного буржуа и сам буржуа. Я помню восторг интеллигентов, прочитавших «позорящую» информацию из «Штерна» о роллс-ройсе дяди Романа: так он еще из «бывших»! Солженицын недостаточно использует этот резерв. Это сработало бы сейчас лучше, чем аскетизм и морализм. И смею думать (собственно, уверен), что идеология Солженицына, с аскетизмом и морализмом, — игровая. Солженицын — артист, и не только в широком смысле человека искусств, но и в более специальном — актер, лицедей, он умеет играть, создавать имидж. И если Солженицын еще сохранил способность давать представления (а его битва с коммунизмом была, помимо всего прочего, великолепным шоу, работой гениального режиссера, — только пусть он не говорит, что

этим режиссером был Бог: этому могут поверить разве только в Рыбинске), — так вот, если Солженицыну еще суждено сыграть роль, то пусть это будет роль, максимально совпадающая с его реальным обликом рачительного хозяина, у которого дом полная чаша. Вот какие имиджи надо сейчас демонстрировать русскому народу, вот какие идеалы ему предносить, — а не о морали говорить, не о покаянии и не о спасительности страдания.

Если подумать, что это не такая уж и плохая штука — гедонизм: например, секс вместо политики. **Make love, not war!** — под этим лозунгом была не только остановлена война во Вьетнаме. Эрос стал брать верх над Танатосом, — и в советском сознании появилась идея производительного роста, накопления, избытка, связанных с «размножением» как элементарной моделью приращения бытия. Выяснилось (может быть, только сейчас), что «право на размножение» — важнейшее из прав человека, что достаточно его, человека, не казнить, и он переживет, перерастет, пересилит любой режим. Знаменитый диссидент горько жалуется на друзей своей молодости: пока он сидел по лагерям, тюрьмам и эмиграциям, они защищали диссертации и плодили детей. Нашему диссиденту невдомек, что эти плодовые кролики сожрали удава тоталитаризма — делая любовь, а не войну.

Лучшая фраза из времен Французской революции — аббата Сийеса: спрошенный, что он делал во время террора, он ответил: я оставался жив. В начале революции тот же Сийес писал о третьем сословии (то есть о буржуазии): оно было ничем, оно должно стать всем. Но ведь так и вышло, и можно говорить об идентичности обеих приведенных фраз. Сама жизнь — «буржуазна», она держится щами и пеленками, что великолепно знал не только Розанов, но и, к примеру, Пушкин. И если б последний это знание воспринял серьезно (а он и хотел, да только общая несерьезность помешала), то русская поэзия обогатилась бы многими вещами оставшегося в живых Пушкина.

Гражданственность русской поэзии, чуткость ее к общественным настроениям, к их сдвигам, далеко не всегда тектоническим (Маяковский), а микроскопическим, молекулярным, — еще раз продемонстрирована поэтическим бумом шестидесятых годов. Здесь важна перемена самого типа поэта, не только его тем. Поэты тридцатых делали войну: Павел Коган с компанией. Мир рассматривался как поле военной стратегии: «Но мы еще дойдем до Ганга, но

мы еще умрем в боях, чтобы от Индии до Англии сияла родина моя». Для Евтушенко та же Англия уже не стратегическая цель, а одна из приманок туристического маршрута, привилегия «выездного», премия вместо сталинской: он желает, в знаменитом стихотворении, пройтись Лондоном, объясняясь хотя бы на ломаном. Роль Маяковского за границей как полпреда стиха ему не идет, да он и не особо старается ее исполнить, а хлопочет в основном насчет пива «Карлсберг» (но это, кажется, уже Аксенов). Что же касается Маяковского, то он и сам отнюдь не был простачком от революции. Одно из интереснейших его сочинений — переписка с фининспектором, и не в стихах, а реальная: он подсчитал все свои расходы, вплоть до представительских на встречах с иностранцами, и добился-таки снижения налога. Я это говорю к тому, что в Америке Маяковский мог бы стать хорошим «акаунтантом», а это весьма хлебное занятие. Он знал толк и в «рено», и в «шанели», и во фланелевых штанах, но эти предметы не были в его время стилеобразующим фактором, — требовалась скорее способность умереть как рядовой. Они стали таковым сейчас: стих, умерев, воскрес Фениксом потребления. Потребление стало поэзией, а поэзия — потреблением.

Идея рынка воскресла в русском сознании как следствие поэтического бума шестидесятых годов. Сборник стихов тиражом двести тысяч, поэтический вечер, собирающий стадион, — это и есть рынок. Как ни крути, а Евтушенко с Вознесенским в новейшей русской истории сыграли роль Форда в Америке: они создали феномен массового производства (Высоцкий же с его магнитными лентами — вообще теневая экономика, подпольный «левый цех»). Они создали форму, идею рынка как носителя изобилия. Все, что осталось политикам, — перевести это открытие в непосредственный экономический план. Так поэзии удалось стать в России непосредственной производительной силой. В сущности, это и было мечтой Маяковского; кто же знал, что осуществится она в формах не социалистических, а прямо противоположных.

Это все та же притча о природе, двери и окне: выгнали из России капитализм, так он вернулся поэзией.

Левые на Западе (вымирающее племя), особенно фрейдомарксисты из Франкфуртской школы, жаловались на подлый капитализм: он ликвидирует художника и бунтаря тихой сапой — не тюрзаком, а местом в университете, не

голодом, а гонораром в масс-медиа. Происходит интеграция интеллектуальных мятежников в общество потребления. Но ведь и в России, стране победившего пролетариата, произошло то же самое. Перо на службе революции неизбежно оплачивается — как всякая проституция, за исключением религиозной. Любители и поклонники последней как раз и погибли в революции — Блок, умерший, услышав румынский оркестр в новооткрытом ресторане. Не большевики его убили, а нэп, — пора это понять всем врагам советской власти. Но кто сказал, что средневековый рыцарь Блок — единственный тип художника? А как насчет фламандской школы? Разве вам не нравится, к примеру, Алексей Н. Толстой? Мне — очень. И смотрите, какое талантливое племя расплодил этот бонвиван. Печать продажности на лице артиста придает ему пикантность, как женщине — так называемое «прошлое». Красота — она на то и красота, чтобы продать ее подороже.

Кстати об искуплении. «Искупитель» по-английски *redeemer*. И точно так же зовется, как я обнаружил, автомат для сдачи банок из-под пива и прочих «мягких» напитков, недавно поставленный в ближайшем супермаркете **Key Food**: он выдает монеты после того, как вы сунули туда тару. Искупать, выкупать, скупать — слова одного корня; по-русски мы не воспринимаем уже этого, не видим арифметическо-коммерческой коннотации религиозного термина. То же самое с глаголом *to save*: это одновременно «спа-сать(ся)» и «экономить», «хранить деньги». Нужно англо-язычное остранение, чтобы ощутить святость экономики. Но поэзия, учил нас В. Б. Шкловский, как раз и занимается тем, что методом остранения дает обновленное переживание бытия.

Учитесь торговать — и вы спасетесь!





## БЕССМЕРТНЫЙ ЕГОРУШКА

Умер Леонид Леонов — в Мафусаиловых веках, только недавно, в конце мая, отметивший свое девяностопятилетие. Он напечатал в одной из газет благодарность всем поздравившим его, как он сказал, с неуместным юбилеем. Эти слова свидетельствуют о том, что писатель до последних дней сохранил ясный ум и твердую память — и даже готовность иронизировать над собой: первый признак ума. Но вопрос о неуместности этого юбилея — сложный вопрос. Его, конечно, заметили, но не сумели отпраздновать как надо из-за всеобщей нынешней сумятицы умов. Я бы сделал из этого национальное торжество. Жизнь Леонова, на мой взгляд, — поразительно удавшаяся жизнь: удавшаяся вплоть до того, что этот человек пережил большевиков. И никто не понял, что в его лице мы могли бы чествовать не писателя и литературу, и даже не человека, а некую вечную Россию. Леонов был живым воплощением связи времен, свидетельством непрерывности истории и бытия. Сложность же вопроса о леоновском юбилее в том, что вокруг имени писателя скопилось очень много всякого рода посторонних, но раздражающих ассоциаций. Поверхностному взгляду он казался как раз реликтом самого правоверного советизма, пережитком сталинских лет. Леонова перестали замечать люди, которым надо было бы о нем помнить, и около него начала крутиться шантрапа, зашевелились профессиональные русские из круга газеты «День». Ему подсунули какой-то недоброкачественный документ, и он его подписал. Кажется, это было так называемое Письмо 74-х, или сколько их там было. Судя по тому, как Леонов сострил о своем юбилее, он отнюдь не был дементным старцем — знал, что делает. И все равно я не кину в него камня. Мне нравится этот человек. Все, что я скажу дальше, будет если не объяснением в любви, то данью невольного восхищения.

Леонов был интересным, значительным писателем, но еще более он интересен как человек; скажу ответственнее, подниму планку: как психологический и культурный тип. Это был тип русского коренного человека — становой хребет русской, российской истории. Феномен Леонида Леонова заставляет думать о русском характере.

Тут для начала обратимся к очень авторитетной инстанции — к любимому Леоновым Достоевскому. В очерках «Зимние заметки о летних впечатлениях», посвященных путешествию по Европе, он писал:

**Вообще, заграничные люди — это мне в глаза бросилось — почти все несравненно наивнее русских. Трудно объяснить это подробнее; нужно самому заметить. Русский — скептик и насмешник, говорят про нас французы, и это так. Мы больше циники, а потому, естественно, относимся ко всему холоднее.**

Конечно, эти наблюдения Достоевского требуют всяческих экспликаций. Просто согласиться с ним, так сказать, одобрить гения было бы с моей стороны нескромно. Но вот что важно: исследователи, комментируя это место у Достоевского, отмечают, что здесь есть аллюзия на маркиза де Кюстина, — это маркиз такое о русских настойчиво утверждал; но интересно, что Достоевский поначалу, с Европой еще не ознакомившись, с Кюстином спорил, а побывав в Европе — согласился. Поэтому будет и мне уместно сослаться в данном случае на мой скромный заграничный опыт. Да, это так: западный человек по сравнению с русским весьма наивен, я бы даже сказал, простоват.

Приведу еще один пример в подтверждение этого тезиса — одновременно и житейский, и литературный: мемуарный роман Евгения Федорова, печатающийся кусками и под разными заглавиями; в данном случае имею в виду тот кусок, который был напечатан в пятом номере «Нового мира» за 1994 год под названием «Одиссея». Герой повествования сталкивается в лагере с латышами, которые очень уж старательно трудятся на электростанции: за один день выполняют трехдневную работу, создавая тем самым опасный для русских экзотический прецедент. На начальника, как известно, надо горбить с прохладцей, ибо от работы лошади дохнут. Латыши в оправдание своего трудового энтузиазма ссылаются на какой-то «закон».

«Спятил, быдло вонючее, — выдал сгоряча Женя. — Закон, закон! Какой в России закон? Мало тебе, суке, десять лет дали. Надо было двадцать пять вломить. Может, трудолюбивое быдло что-нибудь и поняло бы».

Далее следует такой текст:

Дело прошлое, а наш увлекающийся герой был сильно разочарован в прибалтах, которые для него символизировали... просвещенный мир, Европу, крестовые походы, рыцарские турниры, Великую хартию вольностей. Вот тебе и «хабеас корпус». Закон, закон! Трусливая, гадкая подлость! Трудолюбие и прилежание в рабстве. Почему они, попав в наши экстремальные условия, так низко падают? Почему они менее свободны, чем мы? Да, мы азиаты, у нас не было Великой хартии вольностей, да, лодыри, воры, но у нас нет этого подлого, рабьего отношения к слову начальства, этого страха, желания лизать любой административный зад. Странно другое: тот же Микуцкис, наступавший на Женю, пресмыкающийся перед Шевченко, боролся с советской властью с оружием в руках.

Вот это русскому человеку никак не взять в толк: можно ли ненавидеть до готовности сражаться с оружием в руках, — а потерпев поражение, так покорно с врагом примириться? Как всегда, в русском характере нет четких граней: в данном случае он не различает состояний мира и войны. Ни мира, ни войны — получается как у Троцкого в Бресте.

Здесь мы встречаемся с важнейшим свойством русского характера — с его анархичностью. Анархия, то есть, буквально, безвластие, в неполитическом измерении означает отсутствие формы, брожение неких диких неустоявшихся сил. «Когда возникнул мир цветущий из равновесья диких сил» — это явно не о России сказано. Тут мы имеем дело с некоей, так сказать, жидкой субстанцией, вроде воды: она одновременно способна отлиться в любую форму — и пролиться, ускользнуть меж пальцев, — она не имеет собственного центра кристаллизации. Кто-то из западных людей сказал: русских сравнительно легко покорить, но над ними невозможно властвовать. На мой взгляд, это самое умное из всего сказанного на Западе о России. Вот почему у любого русского правителя возникает самоощущение ок-

купанта: он, так сказать, держит под контролем большие города и коммуникации, но стоит отойти на две версты в сторону от ветки железной дороги — и власти его конец. С русскими нельзя воевать по правилам, они никаких правил не признают, это не регулярная армия, а партизаны.

То, что говорит герой романа Евгения Федорова о прибалтах, очень хорошо укладывается в обозначенные нами рамки. Прибалты — это цивилизованные противники: потерпев поражение, они и сопротивляться прекращают. Они знают, что война это война, а мир это мир. У них Троцкого не было. Троцкие у них коммерцией занимаются или в конторах сидят. А русский поэт пишет: «Я так часто бросал испытующий взор, и так много встречал испытующих взоров: Одиссеев во мгле пароходных контор, Агамемнонов между трактирных маркеров». Ему хочется пробудить в конторщике Одиссея, регулярное пароходство ему не по душе. Это проза, а он поэт.

Тему нашу, следовательно, можно сформулировать так: кем был Леонид Леонов — поэтическим сновидцем, мечтающим о дальних странах, или конторским, а то и лавочным сидельцем? Клишированное интеллигентское сознание не задумываясь бы ответило, что он погубил свое большое художественное дарование, безропотно подчинившись идеологическому диктату режима, а за это, мол, был награжден чем-то вроде ренты — попал в номенклатурную обойму классиков советской литературы, в так называемый золотой ее фонд, в заповедник литературных зубров. Тут вроде бы все верно, но до чего же неинтересно звучит. Подлинная правда куда интереснее. Заключается же эта правда в том, что литература для Леонова отнюдь не была всепоглощающей целью, — она была для него средством, самым элементарным средством к существованию, по возможности пристойному. И эти возможности, заложенные в литературе, Леонов реализовал более чем на сто процентов. То есть не было самой той ситуации выбора — кем быть, поэтом или рантье: литература в СССР сама была формой рантьерства, и простак ты, кто этого не видит.

Вот в таком подходе и сказалась леоновская коренная русскость. Если русский человек анархист, это еще не значит, что он простак. В русской сказке есть два архетипических героя: дурак и вор, причем последний имеет модификацию скомороха, шута, то есть артиста. Напомню, что лучший, по всеобщему мнению, роман Леонова называется

«Вор». Русский анархизм диктует не только запьянцовскую удаль типа «гуляй, рванина!», но и лукавство, себе на уме — умение вывернуть наизнанку какую хочешь социальную или культурную форму. Вот об этом и писал Достоевский, говоря о наивности западных людей, сильно уважающих формы и нормы. Хозяин думает, что приказчик ему усердно служит, а тот под рукой себе состояньице накапливает, да еще хозяйскую жену пользует. Леонид Леонов был типом такого русского умельца и удальца — ловкого приказчика при дураке хозяине. Отраднейшим обстоятельством русской истории было то, что этот тип сумел сохраниться во всех ее перипетиях. С ним мы связываем наши надежды на лучшее русское будущее.

Ассоциации торгово-лавочного ряда не случайно связываются с Леоновым. Известно, что отец у него был народным поэтом из плеяды Ивана Сурикова, а дед — владельцем лавки в московском Зарядье. Он унаследовал, и приумножил, наследственные дары обоих предков. Женился же он на дочери издателей Сабашниковых — семья культурных московских торговых людей; как сказал Чехов по сходному поводу, типично московская смесь патриархальности и культурности. Так что даже не о приказчике надо в данном случае говорить, а о наследнике, молодом хозяине.

Большевики не дали Леонову развернуть правильную деятельность, не дали вступить в наследство. Он, однако, как истинно русский лукавый торговый человек, сумел найтись и в изменившихся обстоятельствах. У молодого Леонова есть повесть «Гибель Егорушки», в которой некоего кряжистого помора (точнее — его сына) губит гнусный монах — то ли представитель клерикальной реакции, то ли аллегория большевицкой ненависти к бытию. Но сам Леонов — тот Егорушка, которого не сумели погубить ни бесплотные монахи, ни большевики.

Нужно полистать старые журналы, в том числе и эмигрантские, чтобы представить себе, какие громадные надежды связывали с молодым Леоновым, сколь многого от него ожидали. На старых журнальных страницах буквально ощущается затаенное дыхание: то, что явился будущий классик, ни у кого сомнений не вызывало; даже Шкловский высказывался скорее почтительно — тоже ожидал. В эмиграции эти ожидания высказывались открытым текстом, там имя Леонова не упоминалось иначе, чем в связке Толстой—Достоевский: великую русскую литературу возродит именно

Леонов. Самое поразительное, что его в эмиграции не только хвалили, но и издавали, значит, его покупал нищий эмигрант. Писали, что Леонов создает некое неонародничество: русский народ — богоносец и праведник, тема Достоевского и Толстого обогащена у Леонова жестоким опытом революции. Народ предстает у него евангельским разбойником, распятым одесную Христа, который увидет, однако, в Царство Небесное вместе с Сыном Божиим. Эта евангельская ассоциация была навеяна, конечно, названием и темой леоновского романа «Вор». Это писалось в эмигрантских «Современных Записках». А в журнале Бердяева «Путь» за 28-й год я читал статью о признаках религиозного возрождения в новой русской литературе, и наиболее обещающим писателем в этом смысле назывался опять-таки Леонид Леонов.

Неонародничество у Леонова извлекалось критиками из вставной новеллы в романе «Барсуки» — Сказание про неистового Калафата. Это российский простонародный вариант Вавилонской башни. Царь Калафат «на рыб поставил клейма, птицам выдал пачпорта, каждую травину записал в книгу, — и все вокруг погрузнело». Кончается это тем, что башня Калафата, с которой он обзревала покоренную природу, проваливается под его тяжестью: он шаг ввысь, башня на шаг в землю. «А вокруг сызнава лес шумит, а в лесах лисицы. Благоуханно поля цветут, а в полях птицы. Поскидала с себя природа Калафатовы пачпорта».

Это философия деревенщиков за пятьдесят лет до их появления.

Я прочитал молодого Леонова и, надо сказать, в восторг не пришел. Сейчас уже неясно, почему именно на него так надеялись: он писатель для того времени рядовой, тогда все так писали. Правда, время было нерядовое. В литературе это была эпидемия сказа и так называемой орнаментальной прозы: молодые советские писатели эпидемически болели Андреем Белым и Ремизовым (как поэты — только что расстрелянным Гумилевым). Тогда же был заново открыт и канонизирован классиком Лесков. Больше всего мне понравились две вещи молодого Леонова — «Бурыга» и «Валина кукла». Художественный эффект в них — от перенесения в Испанию и Америку русского антуража, вроде как в зоценковской «Бане», где в воображаемой Америке посетителю бани штопают бельишко и отстирывают портянки до снежной белизны. Интересен «Петушихинский пролом»

(кажется, именно это название спародировал Булгаков своей «Тетюшинской гомозой»). Главная черта тогдашней литературы, Леонова в том числе, — разрыв с реализмом и психологизмом, установка на миф, что и возродило лесковский сказ. Россия очутилась в культурном провале, а в такие времена возрождаются архаические формы мировидения. Это была правильная стилистическая установка, но Леонов, повторяю, не один ее выдумал, и я бы не сказал, что он был лучше других. Зощенко, например, много интереснее, а Всеволод Иванов и Пильняк не хуже Леонова.

Люди, как известно, живы инерцией быта, рутина и косность необходимы как воздух — особенно после революций. В литературе это обернулось реставрацией больших форм — романа прежде всего. Я бы не стал говорить, что эту реставрацию навязали большевики: писателям и самим захотелось отдохнуть за большой формой, пересест, так сказать, за письменный стол: нельзя же всю жизнь писать на вокзале, в тифозных теплушках, где умирают и совокупляются герои Пильнякова «Голого года». Реставрация старых культурных традиций была как бы формой заклания жуткой действительности.

На соответствующие уступки пошел и Леонов, но он, я сказал бы, сопротивлялся больше других. Взявшись за роман, он избрал моделью самого нереалистического из русских романистов — Достоевского. Это было именно сопротивлением расхожему психологизму и мелкому бытовому правдоподобию. Уже в «Конце мелкого человека», вещи, на мой взгляд, неудачной, используется тема Достоевского — разговор Ивана Карамазова с чертом. И уж совсем под Достоевского написан «Вор» — сенсация тогдашней литературы.

У героя «Вора» Митьки Векшина даже имя взято у Иванова буйного брата. Параллели можно обнаружить по всему плану романа: тут и Мармеладов — леоновский Манюкин, и старец Зосима, у Леонова выступающий в виде примусного ремонтера по прозванию Пчхов, и столь обычная у Достоевского женщина-вамп (в «Воре» — Манька-Вьюга); есть и Шигалев — человек, носящий сходную фамилию Чикилев, финагент и преддомкома; тут и проникновенные чердачные разговоры, и неперенные публичные скандалы, смоделированные по сцене поминок по Мармеладове, и много чего еще. При этом вещь любопытная, имеющая собственный интерес. Достоевский понадобился Леонову, повторяю, для сохранения мифического масштаба в условной романной

форме, для указания на символичность вещи. Символы выстроены искусно: Митька Векшин, герой гражданской войны, делается вором, якобы протестуя против нэпа; на самом деле тут элементарная, но работающая аллегория: революция как разбой. Противопоставлен же разбойнику, как и положено, купец — поднимаемый нэпом молодой торговец Николка Заварихин. В сущности Николка и есть главный герой романа, по-настоящему сильный человек, хозяин жизни — на него ставит Леонов, а не на сораспятого Христу разбойника. И этого не заметили критики.

Заметить было мудрено, потому что жить леоновскому Николке оставалось от силы три года (роман был издан в 26-м). В выдвигении на первый план этого образа не чуткость ко времени у Леонова сказалась, а душевные его предпочтения. Писателем-реалистом он так и не стал, но натурой он был вполне реалистической, любил краски и вещество бытия. Вот как описан базар первых лет нэпа в его романе «Дорога на океан»:

Магически преображалось бытие. Из ям, подвалов, железных сундуков вылезали сидельцы со своими товарами. У них была внешность того, чем они торговали; молодцы с осетровыми и севрюжьими лицами постукивали плавниками по прилавку. Низвергнутый вчерашний день дразнил и виденьями обволакивал сумрачных, состарившихся, насквозь простреленных войною людей. По желтым с красноватым жирным отстоем рекам топленого молока, среди берегов дымящейся снеди, плыли ослепительные караваны ноздреватого, из домашней печи, хлеба. Это походило на пышные проводы сахарина, ржавой воблы и картофельных очисток. Люди жрали всюду, молча и украдкой от родных, точно творили преступление. Можно было неделями колесить по стране и, не выходя из вагона, наблюдать тысячекилометровые натюрморты пылающих яств. Это фламандское неистовство, парад и разгул послевоенной нищеты, соблазны, сделанные из всех съедобных животных, обитающих в воздухе, в воде и на земле, завершались пирожными, райскими цветами из масла, сахара и миндаля, — низменные тезисы старого мира, высказанные на лаконическом кондитерском языке.

Надо быть совсем уж наивным человеком, чтобы принять за истину эпитет «низменный», которым Леонов якобы

характеризует старый мир. Цветение бытия, явленное на любом прилавке *свободного рынка*, не может быть неизменным. Что может противопоставить этому миру — новый мир? Бесплотную мечту в лучшем случае; и в леоновском романе эта мечта представлена в образе некоего мифического Океана — метафоры будущего, которое на поверку оказывается смертью, исчезновением в пространстве и времени. Герой романа Курилов — начальник политотдела Волжско-Ревизанской дороги — занят тем, что умирает, и смерть уравнивает его со строителями дороги — капиталистическими дельцами из окружения предводителя дворянства Горигорецкого уезда Ореста Ромуальдовича Бланкенгагена. Океан оказывается не метафорой коммунизма, а той нирваной, в которой неразличимы коммунист и капиталист. Будущее, как и прошлое, — два образа небытия. Коммунизм как экзальтированное порывание в будущее есть влечение к смерти. Это и сообщает ему, странно сказать, некую поэтичность. Так можно прочесть этот роман, но можно и по-иному. Автор хитрит, лукавит, не забывает в глаза похвалить начальство. Лишь на самом дне повествования скрыта усмешка умного торгового компаньона, игрой судьбы и случайностью индивидуального дара превратившегося в писателя.

Интересно, что Леонов после смерти Сталина в сущности прекратил писать — в возрасте пятидесяти трех лет, то есть совсем нестарым еще человеком. Вот еще одно доказательство холодной трезвости его ума: зачем продолжать это сомнительное занятие, если на жизнь более чем хватает, а притворяться больше не надо? Художественный дар Леонова несомненен; но не было в нем никакого поэтического безумия, продиктовавшего Маяковскому самоубийство, а Мандельштаму бунт, то есть то же самоубийство, но несколько растянутое во времени. Если Леонов и разочаровался в чем-либо, то уж никак не в господствующей идее, которой он, смею думать, никогда не был очарован, — разочаровался он в искусстве как высшей форме культурного бытия. Но еще раньше он из самого искусства, из этого священного безумия, сделал форму доходной деятельности.

В мемуарах Александра Гладкова «Встречи с Пастернаком» есть подробное описание Леонова в эвакуации, в волжском городишке Чистополе. Он устроился лучше всех — спроворился снять под жилье целый дом — добротный, бывший купеческий, — и даже завел корову. А у Евтушенко

есть стихотворение «Мед» — о том, как в голодном городе военных лет некий богач откупил на базаре сразу всю бочку меда, за которым стояли в очереди со скудными емкостями нищие эвакуанты. Позднее Евтушенко написал, что это подлинный случай и что этим богачом был Леонид Леонов. По этому поводу поэт срифмовал некую инвективу: его право, конечно, но я не могу не признаться, что, по мне, и этот случай говорит в пользу Леонова. Что делать — мне нравятся люди, умеющие быть богатыми: Евтушенко в том числе. Леонид Леонов — очень яркий пример мутации русского художественного сознания, попросту изживания им самого себя, радикальной смены духовных вех, пример превращения художника в коммерсанта, в делового человека — каковое превращение было главным духовным событием истории русской культуры советского периода. Сама художественная деятельность — занятие, поощрявшееся идеологическим режимом, — была неким резервуаром предпринимательского духа, русский писатель сохранял в себе, в модифицированном виде, структуры предпринимательской и приобретательской психологии. Короче говоря, советский писатель был типом буржуа. Дух русского капитализма возродится в России не из протестантской этики (которой в России не было, нет и скорее всего не будет), а из художественного сознания.

В этом выходящее за рамки времени значение долгой жизни Леонида Леонова.

Август 1994





## ДОЛГАЯ И СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ КЛОУНА

В журнале «Вопросы философии», № 10 за 1992 год, опубликовал очередную статью С. С. Хоружий — этот крупнейший сейчас знаток русской религиозной философии (он же доктор математических наук, он же переводчик Джойса). Статья называется: «Арьергардный бой. Мысль и миф Алексея Лосева». Я коснусь только одного из сюжетов статьи Хоружего — именно, его анализа знаменитой книги «Диалектика мифа». Это сочинение, вышедшее в 1930 году (опубликовано автором на свой счет, — тогда еще были возможны такие ходы, и лосевский, похоже, был последним), стоило А. Ф. Лосеву трехгодичного пребывания в лубяньских камерах и на Беломорканале. Книга эта, посвященная академическому, казалось бы, вопросу о характере мифического сознания, была насыщена чрезвычайно злыми и злободневными выпадами по адресу господствовавшей большевицкой мифологии. Это была акция несомненно самоубийственного плана; Лосев чудом остался жив и был как бы забыт властями, — а после 1953 года вернулся в печать уже как узкий специалист, автор вполне нейтральных ученых трактатов по античной эстетике. Внимание С. С. Хоружего в связи с «Диалектикой мифа» привлекает прежде всего этот вопрос: что стояло за лосевским вызовом, за открыто демонстрируемой враждебностью автора к большевикам, за его агрессивностью, как говорит Хоружий? На это он отвечает так:

**«Диалектика мифа», в духе эпохи, оказалась книгой великого перелома в жизни своего автора... В том, стало быть, и корень взрывов и агрессивности, что кругом — ни намек на «нормальную общественность», на такую фигуру, как старинный «читатель-друг». Кругом — невежество и враждебность. И автор ополчается на них как боец.**

Написав последнее слово, вдруг понимаешь, что в нем — вся суть ситуации. Разрыв, расхождение с окружающим, ощутимые в позиции автора, нисколько не меньше, не менее остры, чем, скажем, у Кафки; но автор, в противоположность Кафке, себя утверждает не отщепенцем, не жертвой, а — бойцом в окружении. Вне этого *стратегического* или, что то же, историко-культурного плана не понять феномена Лосева. Его деятельность для него — арьергардный бой русской христианской культуры. Она ушла, отступила, но он волей судьбы остался, и он не складывает оружия. Арьергардный боец — вот образ автора в «Диалектике мифа». И это же — образ для фигуры Лосева вообще. До великого перелома. Образ для следующего периода тогда напрашивается уже сам: *пленный боец*. «Миф Лосева» начал вырисовываться.

Сразу же скажу, что я не согласен с такой трактовкой лосевского мифа. С понятием мифа связано нечто элементарное (хотя бы и в высоком смысле «стихийного»); но Алексей Федорович Лосев был слишком культурным человеком для того, чтобы являть целостную мифическую фигуру, в нем была культурная усложненность, зыбкость и двусмысленность — качества, характерные для деятелей «русского культурного ренессанса». Вот чей он арьергардный боец! (Или, сказать не столь торжественно, реликт, пережиток.) Поиск мифа — поиск стиля! — самим Лосевым как в недрах отдаленнейших культур, так и в современности, являет признаки некоего реставраторского эстетства. Приведу знаменитое, много раз цитировавшееся место из «Диалектики мифа», где Лосев развивает основную свою мысль о принципиальной мифичности любой жизненной позиции, любой культурной модели:

С точки зрения коммунистической мифологии не только «призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» (начало «Коммун. Манифеста»), но при этом «копошатся гады контрреволюции», «воют шакалы империализма», «оскаливает зубы гидра буржуазии», «зияют пастью финансовые акулы» и т. д. Тут же снуют такие фигуры, как «бандиты во фраках», «разбойники с моноклем», «венценосные кровопускатели», «людоеды в митрах», «рясофорные скулодробители». Кроме того, везде тут «темные силы», «мрачная реакция», «черная рать мракобесов»; и в

этой тьме — «красная заря мирового пожара», «красное знамя восстаний». Картинка! И после этого говорят, что тут нет никакой мифологии.

Конечно, писать такое в 1930 году было вызовом, политической акцией, демонстрацией враждебности к властям, это преследовало цели, так сказать, вненаучные, к теме исследования прямо вроде бы не относящиеся: некий сверх-программный акт гражданского мужества. И в то же время, как мне кажется, в подобных выпадах и эскападах метод лосевского философствования, манера мыслить открываются даже более внятно, чем в его же «феноменологически-эйдетической диалектике». Я хочу сказать, что в эти темные методологии и углубляться особенно не надо для того, чтобы понять Лосева. Я попытаюсь сейчас объяснить философию Лосева своими словами, без эйдологии и диалектики; самое смешное, что это вполне возможно.

Лосев — эстет и стилист, даже стилизатор. Читая его, все время вспоминаешь одну статью Бердяева — об о. Павле Флоренском: «Стилизованное православие» — так называлась эта статья. А можно еще более доходчивую параллель обнаружить: Леонтьев, Константин Леонтьев — мыслитель, чья политическая консервативность, даже реакционность находила мотивировку и обоснование именно в эстетических установках его мысли. Эстетика была у Леонтьева своеобразной онтологией: он говорил о деспотизме формы, не дающем бытию разбегаться, разъезжаться, расползаться в кисель, распускаться в небытие. Само собой разумеется, что такой тип мысли характеризуется полным отсутствием какой-либо этики, не знает свободы: свобода у Леонтьева — псевдоним энтропии. Бытие подлинно лишь тогда, когда оно является в пластически выразительных формах, когда оно обладает стилем. Но это, собственно, и есть Лосев; все остальное у него — феноменология, эйдология и диалектика.

Приведу для сравнения одно характернейшее высказывание Леонтьева, много раз цитировавшееся его исследователями и комментаторами:

Не ужасно ли и не обидно ли было бы думать, что Моисей входил на Синай, что эллины строили свои изящные акрополи, римляне вели Пунические войны, что гениальный красавец Александр в пернатом каком-нибудь шлеме переходил Граник и бился под Арбеллами, что

апостолы проповедовали, мученики страдали, поэты пели, живописцы писали и рыцари блистали на турнирах для того только, чтобы французский, немецкий или русский буржуа в безобразной и комической своей одежде благодушествовал бы индивидуально или коллективно на развалинах всего этого прошлого величия?..

Разве это не похоже — неразлично похоже! — на лосевские рассуждения о том, что женщина с непокрытой головой и в короткой, по моде двадцать восьмого года, юбке не должна входить в православный храм? И ведь что тут самое важное? Такая, с позволения сказать, блудница вызывает у Лосева отнюдь не моральное негодование, а чисто эстетическое отталкивание, — но коли ситуация рассматривается в рамках исключительно православия. Та же женщина будет им приветствоваться, если речь пойдет, скажем, об эстетике Голливуда, Фицджеральде Скотте и «джазовом веке»: Лосев — достаточно тонкий эстет, чтобы понять право на существование **любого** стиля. Он знает, что Иродиада, пляшущая на пиру царя Ирода, эстетически выразительна не меньше, чем воспетая им на страницах «Диалектики мифа» православная девственница-монашка; а Иоанн Креститель в этом сюжете — фигура скорее маргинальная, нестилеобразующая: на его месте мог бы быть любой другой мужчина.

Чем Лосев действительно отличается от безответственного эстета Леонтьева, так это своими профессиональными знаниями: он специалист, тонкий знаток того, о чем берется говорить. Вот характерная деталь: Леонтьев в вышеприведенном отрывке говорит о «каком-то пернатом племе» Александра, а Лосев способен об этом племе написать монографию — столь же подробную, как Гомерово описание щита Ахиллеса.

Пластическая выразительность, смысловая выявленность, фигурность, как он любит говорить, стилистическая острота и единство, рельефность, скульптурность бытия — вот основные понятия, вернее основные интуиции мировоззрения Лосева. Эту максимальную стилистическую выявленность он и называет мифом. Смертный грех для него, для этой системы мировоззрения вообще — смешение стилей. Абрам Терц (Андрей Синявский), написавший статью о социалистическом реализме, выступил в ней нечаянным учеником Лосева: он писал там, что соцреализм у Маяков-

ского, к примеру, был выразительно явленным стилем, характерная черта какового — монументальная плакатность; но последующее развитие эту стилистическую явленность ликвидировало, заменив ее эклектикой, в которую привнесли не идущие сюда черты психологического реализма в духе девятнадцатого века. Это смешение стилей — худшее, что может случиться с человеком и культурой: вот нерв философии Лосева. В «Диалектике мифа» есть у него забавнейшие страницы, где он обвиняет большевиков в буржуазности. Это надо процитировать, — такое не каждый день услышишь. Речь идет как раз об искусстве — стилистической парадигме любой культуры:

Мифология обязывает. Раз искусство, значит — гений. Раз гений, значит — неравенство. Раз неравенство, значит — эксплуатация. К чему же это ведет? Ведь мы же гоним попов за эксплуатацию, за то, что они, обладая большими знаниями и умея влиять на народ, подчиняют его своей власти, заставляя платить за те «утешения», которые он от них получает. Но разве не то же делает Шалапин?.. Тут одно из двух: или эксплуатации никакой действительно не должно быть, тогда искусство должно быть искореняемо наравне с религией; или искусство нужно поощрять и тогда, во-первых, нужно допустить, что эксплуатация — необходима, что рабство — двигатель культуры, и, во-вторых, тогда совсем не очевидно, что должна быть искореняема религия. Конечно, эксплуатации не должно быть ни в каком случае, ни в целях искусства, ни в целях религии. Поэтому логический вывод из коммунизма — это искоренение также и искусства. Московский Большой театр — мощно организованный идеализм, живущий исключительно ради индивидуалистического превознесения и в целях эксплуатации. Нужно немедленно заставить всех этих «бывших артистов императорских театров» перейти на подлинно общественно полезный и производительный труд. Свободное искусство и наука есть всецело достояние либерально-буржуазной культуры. Феодализм и социализм вполне тождественны в том отношении, что оба они не допускают свободного искусства, но подчиняют его потребностям жизни, с тою разницей, что христианство понимает жизнь и «производство» как спасение в Боге, социализм же — как фабрично-заводскую производительность. Поэтому давно пора перестать нам

культивировать у себя буржуазную и поповскую культуру искусства. Долой всех артистов, художников и писателей — угнетателей народа! Наша личность и наше мировоззрение должно дать свой миф. Развитой пролетарский миф не будет содержать в себе искусства.

Вот это и есть тот самый первозданный социалистический реализм, который имел в виду Синявский как эстетически оправданное явление. Лосев здесь говорит тоном, да и словами Маяковского, лефов. И это отнюдь не провокация Хулио Хуренито. Лосев больший большевик, чем Каганович, критиковавший его на XVI партсъезде. Самое же главное, что здесь необходимо понять, — все это говорилось не в порядке некоей тонкой провокации, не иронически, не шутейно: Лосев не красной тряпкой махал перед мордой большевицкого быка, а поднимал эту тряпку как знамя, как стилистический принцип. Он отнюдь не юродствовал. Это и есть исповедание его веры: стиль, стиль и еще раз стиль.

Тут вспоминается одно высказывание Герцена, излюбленное многими поколениями либералов: о том, что русские законы ужасны и спасает русских людей только то, что эти законы не выполняются. По этому поводу над Россией положено смеяться. На самом же деле, думается, это очень хорошая черта русской жизни, как, скажем, и американской, — ибо в Америке тоже подобное наблюдается. Я имею в виду не отсутствие законности в Америке, конечно, а нечто более тонкое: отсутствие в Америке единого культурного стиля, четкой, фигурной, как сказал бы Лосев, стилистической выявленности. В демократии чрезвычайно ослаблено понятие нормы, — а без нормы какой же стиль? Но мы сейчас, впрочем, не об Америке, а о России, о большевиках. Я сказал, что Лосев был большим большевиком, чем Каганович, и это, согласитесь, никак не говорит в его, Лосева, пользу. Будь в большевизме выдержан стиль — как к тому призывал Лосев, — не сносить бы ему головы; а так — посидел три года, да и вышел, вернулся, и не куда-нибудь на сто первый километр, а в Москву, где и прожил вполне корректно до девяноста пяти лет. Это было явное нарушение стиля! Но ведь этим люди и живы. В том-то и ловушка эстетического мировоззрения, что оно в принципе стилистического единства формулирует по существу требование тоталитарной организации. Стиль тотален — вот о чем вопиет всякая строчка Лосева. Теперь-то, после боль-

шевиков, положила руку на сердце, можно сказать, что не было в России тоталитаризма: если б был, так никто бы не выжил. А почему не было? Потому что жизнь сильнее и мудрее самых утонченных стилистов: не желает она никакого строгого стиля. Не желает Маяковского, а желает Долматовского. Это благословение небес, что Сталин любил не Масолова, а хор Пятницкого, не Родченко, а Яр-Кравченко. Николая Ключева убил, так хоть Анатолия Яр-Кравченко оставил. Полагаю, что никогда и нигде тоталитаризма не было (разве что в Камбодже к тому шло), то есть стилистически выдержанных культур не было, даже в Ренессансе, даже в Средневековье. Был же кроме готики карнавал, как объяснил Бахтин. Не стилем люди живут, а кое-чем поплоче: гречневой кашей, вареньем, пеленками. Сим победиши.

В пристрастии Лосева к стилистически единой картине мира, в его попытках создать такую картину методами классического философского системотворчества нельзя не видеть глубокой реакционности как основной его жизненной установки. Нельзя не увидеть и другого: психологической оправданности такой позиции. Это действительно была форма протеста — против невыносимо бескультурной, враждебной культуре диктатуры большевизма. Архаизм Лосева был правомочен и, безусловно, мужествен как некая экзистенциальная позиция. Он заслуживает, я бы сказал, ретроспективного уважения. Но это не значит, что мы должны сегодня искать у Лосева слово истины. То есть у него, конечно, сколько угодно частных истин по вопросу о древнегреческой эстетике — но вечной и единой, единоспасающей Истины у него искать не стоит. Ее сейчас вообще ни у кого нет, человечество вообще изжило эту установку — поиск Истины. Современное знание нельзя синтезировать в систему (Гегель: истина есть система), — ибо оно непрерывно развивается на бесконечно широкой эмпирической базе. Неужели Лосев не знал этого? Конечно же, знал. Но тогда его системотворчество, его проекты построения некоего абсолютного знания (абсолютной мифологии, как он это называл) не могут рассматриваться как серьезная работа — даже и субъективно серьезная. В этой манере мышления мы вправе видеть некую игру, игровую установку. Самый архаизм Лосева был игровым. Серьезность его была разве что в самом выборе такой позиции. Он имитировал средневекового схоласта, потому что ему противно было быть

советским служащим. Это был не поиск мировоззрения и не поиск стиля — это была стилизация. Не арьергардный православный воин бился с антихристовыми силами, как пытается представить это Хоружий, — но происходило нечто гораздо более интересное: цирковой клоун вошел в клетку со львами.

Стилизаторский архаизм Лосева почти незаметно переходил в пародию, приобретал пародийный оттенок. Что такое пародия? Игра с формами, из которых ушла жизнь (определение Томаса Манна). Какая была жизнь в лосевской диалектике? Это был даже не Гегель — а схоластика, чисто умственная, отвлеченно рационалистическая схематика, «паралогизмы чистого разума». Я полагаю, что Лосев сознавал комизм этой ситуации — потому что сам его и создавал. Можно привести более зримый и понятный параллельный пример подобной деятельности лосевского современника, человека, кстати сказать, сходных психологических ориентаций. Я имею в виду кинорежиссера Сергея Эйзенштейна, конкретно — его фильм «Генеральная линия» (или «Старое и новое», как назывался он после переделки). Этот фильм пародиен, потому что он играет со штампами большевицкой идеологии, стилизует ее клише: бородатого попа, жирного кулака, жены кулака с «антисоветскими подмышками» (это — из остроумнейшего фельетона Ильфа и Петрова о фильме). В выборе пародии как художественной формы фильма на советском материале сказался подспудный, подпольный антисоветизм Эйзенштейна — хотя он умел дать и пафос революции («Броненосец Потемкин»). Так ведь и Лосев умел обнаруживать пафос пролетарского мифа, мы это уже видели. Но если человек сегодня поет гимн, а назавтра смеется, то это и значит, что его отношение к предмету — невсамделишное, игровое. Большевикам как бы говорилось: вы можете меня расстрелять, все равно я не могу серьезно к вам относиться.

Это достойная, высокая позиция — но это нехристианская позиция. Слишком в ней много артистизма для христианства. Я решусь сказать, что Лосев вообще не был типом христианина — именно потому, что был он последним из деятелей, младшим отпрыском пресловутого нашего религиозно-культурного ренессанса, и связан в нем больше всего с Вячеславом Ивановым, этим стилизатором по преимуществу, человеком, существовавшим исключительно, по словам Бердяева, в культурных отражениях. Не стоит сравнивать

Лосева, скажем, с о. Павлом Флоренским: тот сумел преодолеть в себе то, что Бердяев называл «декадансом»: шутка ли, человек женился и пятерых ребят родил! Русский ренессанс был блестящим, но в целом нездоровым явлением. То, что Лосев называет персонализмом своей абсолютной мифологии и что Хоружий хочет считать христианской его чертой, христианским персонализмом, — вряд ли относится к основной теме христианства, к человеку. Да и сам Хоружий небезосновательно задается вопросом: человека ли разумеет Лосев под личностью? Действительно, целостный человек (предположительное задание христианства) не может быть исключительно скульптурно рельефным и фигурно выразительным мифом. Человека нельзя загнать в стиль до конца, даже если за него берутся компрачикос — или христианская церковь.

В жизни Лосева один, но наиболее значительный, конечно, эпизод раскрывает его собственный миф до конца. Миф, по Лосеву, — это совпадение эмпирической истории личности с ее идеальным заданием. В этом смысле жизнь Лосева была мифична, в ней произошло такое совпадение. Это — его бунт против большевизма и результат этого бунта. На арене мученичества, говорили мы, со львами встретился клоун — но хотевший считать себя христианином, выбравший мученичество. Арена, однако, осталась цирковой, и только цирковой — в позднейшем, то есть современном уже, нашем смысле. Ничего особенного не произошло: Лосев остался жив — и дожил до девяноста пяти лет. И тут незачем поминать христианина Андрокла: не лев Лосева пощадил — а Бог не захотел его жертвы. Чтобы сохранить для блага культуры? — подскажет «друг-читатель». Но какое дело Богу до культуры! Просто эмпирически осуществилось идеальное задание жизни Лосева — быть и остаться клоуном. И тут даже большевики были не нужны, «эйдос» Лосева в них не нуждался для своего проявления. Прочтите первую статью Лосева, опубликованную еще в 1916 году, — «Эрос у Платона»: вы поймете, что его путь был предопределен. Вариация была возможна только одна: родись Лосев на современном Западе, он, с его вкусом к скульптурно и фигурно выразительным феноменам, стал бы знаменитым парикмахером или модельером дамской одежды.

Конечно, самую культуру можно понимать как некую высокую клоунаду, то есть игру. Такие трактовки культуры неоднократно давались самыми высокими мыслителями че-

ловечества. Но в человеке культуры — а таким человеком безусловно был А. Ф. Лосев — не нужно усматривать религиозного учителя, искать у него последнюю правду. Он же сам сказал, что такая правда может быть только абсолютной мифологией — пригласив тем самым знатоков насладиться его метафизическим каламбуром. Удивительно, что один из таких знатоков — С. С. Хоружий — не сумел оценить этой поистине культурной возможности. Мы не ожидали этого от переводчика «Улисса» — книги насквозь пародийной.





## АЛЛАН БЛУМ И ВУДИ АЛЛЕН

Вуди Аллен свой новый фильм «Мужья и жены» снимал в помещении Барнард-колледжа — известного в Нью-Йорке учебного заведения для девушек (как раз против Колумбийского университета). Событие вызвало понятный, но отнюдь не всеобщий интерес среди студенток. Девятнадцатилетняя Карла Идальго сказала: «Он вроде бы нью-йоркский киношник, но он никогда не показывает цветных. Его фильмы — только об американских белых мужчинах или о еврейских белых мужчинах».

Подобная анкетная детализация — признак пресловутого «мультикультуралистского» подхода к жизни: Карле Идальго (по-видимому, белая латиноамериканского происхождения) уже успели промыть мозги в либеральном заведении. Ее уже научили, что обязательное изучение Шекспира в курсе «свободных искусств» — это явление белого мужского гетеросексуального (?) шовинизма; что Шекспиру если не противостать, то дополнить его должна, к примеру, Сафо (белая женщина с острова Лесбос), но было бы хорошо, если б к тому же она оказалась черной. И вообще гаитянское вуду ничуть не ниже христианства.

В 1987 году в Америке прогремела книга чикагского культурфилософа Аллана Блума «Упадок Разума в Америке» (The Closing of the American Mind), давшая, казалось бы, убийственную критику этого нового либерального поветрия. Он назвал эту заразу «культурным релятивизмом». (Слово «зараза» употребляю не в метафорически-оценочном, а в описательно-констатирующем смысле, как термин, скажем, медицинской статистики.) Но Блума с тех пор более или менее забыли (снова вспомнили, когда он недавно, в октябре 1992 года, умер), а указанное явление, под новым

и уже твердо зафиксировавшимся именем мультикультурализма, продолжает свое победное шествие по североамериканскому континенту. Когда тут недавно отмечали очередной День Благодарения, поступила масса предложений переделать его в День Национального Траура по Коренным Американцам (то есть по индейцам).

Нам-то стоит, однако, вспомнить чикагского профессора-традиционалиста. В его книге есть глава под названием «Немецкие связи». Блум утверждает, что Америку сбили с толку многочисленные немецкие антифашистские интеллектуалы, наводнившие эту страну в тридцатые годы и пустившие крепкие корни в здешних университетах. Произошел некий культурный фарс, пишет Блум: высокоумная немецкая философия, взятая в основном в линии Ницше—Хайдеггера, в американском восприятии и утилизации превратилась в своего рода «энтертейнмент»; нигилизм с хэппи-эндингом, как называет это Блум, нигилизм вне бездны, Эдип, узанный не из Софокла, а из Фрейда. Эмигрантские умники сделали попытку — оказавшуюся на свой лад чрезвычайно успешной — привить к американскому демократическому сознанию ницшевски-веберовскую философию «творимых ценностей». Добив рационалистический идеализм с его претензией на установление объективных норм морали и познания, два эти гения переориентировали центр философского, да и всякого иного культурного творчества, усмотрев его источник не в области дезавуированных «вечных истин» (ницшевское «Бог умер»), а непосредственно в душе творца (со строчной, и только строчной, буквы); истина не открывается, а творится.\* Наивным американцам, говорит далее Блум, показалось, однако, что все они — творцы, что не нужно тянуться ввысь, то есть к той же «норме», а достаточно быть собой. Отсюда и пошло уравнивание рок-музыки с Моцартом, а ритуалов африканской магии — с Платоном. Перспектива этого дела — конец культуры вообще, потому что объявляется ненужным любое усилие: не только изучать «белую» математику не нужно, но и, скажем, скидывать вес, то есть ограничивать себя в жратве, — ибо толстый не хуже стройного, как белый не лучше цветного.

---

\* Блум, конечно, кое-что не договаривает: хотя бы то, что описанная позиция великолепно выводится не только из Ницше с Вебером, но и, к примеру, из прагматизма — самой что ни на есть американской философии.

Софью Ковалевскую, несмотря на всю ее политическую левизну, сегодня бы освистали американские феминистки: уйдя в математику, она поддалась репрессивным патернам «мужской» культуры.

Интересно, что для иллюстрации абсурдности нынешней культурной ситуации в Америке Блум взял примером один из фильмов Вуди Аллена — «Зелиг». Блум считает, что фильм высмеивает пресловутый культурный релятивизм, но делает это так, что и сам проваливается в ту же яму.

Герой Вуди Аллена страдает психическим расстройством, известным как «множественная личность». Это человек, у которого нет своего «я», — он идентифицируется со своим окружением: стоит ему, скажем, пообедать в греческом ресторане, и он выходит оттуда греком, приплясывая сиртаки. Так он побывал индейцем, негром, летчиком Линдбергом, постоял в толпе приближенных фюрера, а однажды даже был вроде бы женщиной. Передовые психиатры объяснили ему, что все его беды происходят оттого, что он other-directed, тогда как нужно быть inner-directed, то есть не на социальное окружение ориентироваться, а быть самим собой. Бедный Зелиг выработал в себе потребную установку, но тогда его снова посадили в психушку — потому что он стал производить впечатление настоящего сумасшедшего: когда ему говорили, что сегодня хорошая погода, он отвечал, что погода плохая, — хотя действительно светило солнце и веял зефирный ветерок.

Чем же недоволен Аллан Блум в фильме «Зелиг»? Он пишет, что Вуди Аллен сам не понимает глубины и серьезности проблемы, которой коснулся. Проблема в том, что личность, которой современная мода предлагает быть творцом собственных ценностей, внутренне пуста, то есть вообще личностью не является. И этот ноль культивируется обществом, тогда как надо сначала сделать из него единицу, — научить хотя бы элементарной арифметике. (Это не метафора; четырнадцать процентов выпускников американских государственных школ не умеют читать.) Тут нужно понять самого профессора Блума: сын бедных еврейских эмигрантов, больше всего на свете он хотел стать чем-то вроде викторианского джентльмена — что в общем ему удалось. Он правильно пишет, что основа американской демократии — в идеологии Просвещения, то есть того же рационализма, нормативного, обязывающего мировоззрения. В сущности, американская демократия, как она мыслилась

отцами-основателями, — это вариант древнегреческого полиса, то есть общество строго структурированное, на иерархических началах построенное. В этом обществе, так сказать, необходимы рабы (это не Блум, конечно, писал, — до таких вызовов его нонконформизм не доходил, это я пишу, угадывая его тайные мысли). И это опять же, увы, не метафора: стоит вспомнить Томаса Джефферсона, приспавшего с черной служанкой четверых детей, ставших — все четверо — рабами; самый большой скандал американской истории. Образ мира у отцов-основателей — некое просвещенное Средневековье: человек свободен, но это человек-крестьянин или человек-буржуа, он ограничен, качественно определен, так сказать, предустановлен, строй общества укоренен в строе природы. Это и есть античное мировоззрение — и в то же время основная посылка просветительского, так называемого «догматического» рационализма.

Вот таким «организмистом» выступает и Аллан Блум — человек, несомненно, остро чувствующий культурные стили. Странно сказать, но временами он начинает напоминать нашего Леонтьева, например, когда говорит о культурной выразительности неграмотности. Конечно, он чувствует и современный стиль (достаточно прочесть, что он написал о рок-музыке);\* но драма его в том, что этот стиль ему не нравится. Тут не «вкусовщина», не приличествующая культурфилософу, а сожаление о напрасно потраченных усилиях: в этом обществе можно было преуспеть, и не изучая древнегреческий. Таких людей примирить с современным хам-

---

\* «Рок-музыка — это варварская апелляция к сексуальным инстинктам, не к любви, не к эросу, а исключительно к сексу. С одобрения высших авторитетов индустрии развлечений, рок подносит детям на серебряном блюде все то, с чем их заставляют повременить их родители. Молодые люди знают, что у рока ритм полового сношения, вот почему из классики они признают только „Болеро“ Равеля. Никогда не было формы искусства, столь исключительно предназначенной для детей. Неизбежное последствие такого сексуального интереса — бунт против репрессирующей власти родителей. Сексуальной революции необходимо свергнуть любые средства рациональной доминации — этого врага принципа наслаждения. Из любви возникает ненависть, маскирующая себя под социальную реформу. То, что было когда-то бессознательным или полусознательным недовольством подростка, становится новым Священным Писанием. We are the World — подростковая версия хора Девятой симфонии, этого гимна человеческого братства. Секс, ненависть и подобие братской любви — три главные лирические темы рока. Музыкальные видеоклипы — это проекция теней Платоновой пещеры. Короче, жизнь современного подростка превращена в непрекращающуюся коммерчески расфасованную мастурбационную фантазию».

ством может именно успех: Томас Манн, не будь у него тиражей в Веймарской республике, вполне мог бы стать идеологом нацизма. Слава Богу, что профессору Блуму незадолго до смерти удалось написать бестселлер.

Автор французской книги о Вуди Аллене Робер Бенаюн дает иную трактовку тому же «Зелигу». Это фильм о судьбе художника в мире стандартизованного успеха; Зелиг — аллегория художника, которому навязывают «имидж», а он этому стандарту бросает вызов. Множественная личность героя и есть этот вызов: художник не желает эксплуатировать однажды приключившийся успех, он хочет меняться, жить собственным интересом, подчиняясь собственной судьбе, творя эту судьбу самостоятельно. Это остроумная трактовка, но все-таки в феномене Зелига мы вправе усматривать и еще кое-что. Уж очень буквально следует кинорежиссер Вуди Аллен линии своего героя. Не Вуди Аллен-художник, а скорее Вуди Аллен-человек тут вспоминается. Я, таким образом, перехожу на личности: какая же без этого психология? А без психологии как разобраться в делах человеческих?

Дело в том, что Вуди Аллен действительно меняется; но меняет он — не себя, а образцы для подражания. Его можно было бы назвать самым настоящим эпигоном и именно с этим биографическим обстоятельством связать его величностное измерение — его еврейство. Шкловский сказал: «я полуеврей и имитатор»; тут была высказана некая философия. Вспомним хотя бы Эренбурга, самого о себе сказавшего: «я часто обезьянничал». Но Вуди Аллен, кажется, сумел все-таки эту слабость сделать силой, перевести неумение в прием: осознав самую тему еврейского имитаторства. «Зелиг» — фильм не о художнике и не о забавном психопате, — а о еврее. И Вуди Аллен мог бы задать вопрос Аллану Блуму: зачем еврею имитировать викторианского джентльмена, когда он может имитировать — кого угодно?

«Зелиг» — фильм о роковой судьбе еврейства, обреченного жить в чужих культурах, это метафора еврейского рассеяния, иронический гимн диаспоре, выработанной в изгнании способности быть более русскими, чем русские (Пастернак), и более итальянцами, чем итальянцы (Альберто Моравиа!)

Блум рассказывает, как однажды ехал в такси и водитель поведал ему, что он сидел в тюрьме, откуда вышел новым человеком. На ноги его поставили психологи, применявшие

к нему разнообразные модные новинки: и глубинную психологию Юнга, и «транзакционный анализ» (?), но помогла ему гештальт-психология. Высокоумная терминология сливок западноевропейской культуры, пишет Блум, стала в Америке расхожей, как чуингам. Раньше бы такой человек сказал, что он спас свою душу, изгнав дьявола и обретя Бога; сегодня он обретает «себя», свое self.

Вот это и есть, если угодно, притча о Вуди Аллене. Он пародирует эту культурную ситуацию. Ибо если «в себе» нет «себя», нет искомого self, то и надо обезьянничать, прикидываясь кем угодно. Робер Бенаюн назвал Вуди Аллена «культурным хамелеоном»; но если это так (а это так), то зачем говорить о «Зелиге» как о сопротивлении художника? Сопротивление Вуди Аллена — сопротивление еврея: мимикрия культурной среды. Просто в современном мире, лишенном органического культурного наполнения, еврей более чем когда и где-либо стал «всечеловеком» (роль, в которой Достоевский хотел видеть русских). И за неимением собственного лица у современников — подражают великим образцам прошлого, всяческой классике. Это назвали пост-модернизмом.

Посмотрите на фильмы Вуди Аллена: это каталог заимствований. Феллини? — «Stardust Memories» и «В те дни, когда играло радио» (соответственно «Восемь с половиной» и «Амаркорд»). Бергман? — «В интерьере», «Другая женщина», «Секс-комедия летней ночи» (название последней наводит на Шекспира, но это помимо прочего подражание бергмановским «Улыбкам летней ночи»). Чехов? Пожалуйста — «Сентябрь»: некий дайджест сразу всех чеховских пьес; «Ханна и ее сестры» — туда же (сестер, натурально, три).

Вуди Аллен и начинал как невзыскательный пародист. Первая его пьеса, из которой позднее сделали фильм, где он только играл главную роль, но режиссером не был, — «Сыграй это снова, Сэм»: некий слабак примеряет мужественный имидж Хэмфри Боггарта; название пьесы — знаменитая реплика из «Касабланки». Он и дальше шел этим путем, пародируя уже не актеров (актер Вуди Аллен, кстати сказать, весьма посредственный), а целые жанры, даже культурные ситуации. Постепенно он понял, в чем его сила: не в актерстве, а в общей культурности, в «начитанности». Этапным мне кажется фильм «Любовь и смерть», в котором спародированы сразу два знаменитых русских романа: «Вой-

на и мир» и «Преступление и наказание». Внешний, визуальный ряд фильма был все того же невысокого качества: если вы оденете маленького, носатого, очкастого еврея в мундир русской армии эпохи наполеоновских войн — то уже вроде бы смешно, без дальнейших уточнений. Но «уточнения» были как раз очень интересными: ну, скажем, в Наташе Ростовой Вуди Аллен увидел и выявил проститутку. А как интересно была сделана сцена покушения героя («Пьера Безухова», по признаку очкастости) на великого императора: вот сюда-то Вуди Аллен и пристегнул «Преступление и наказание» (но и мотив самой «Войны и мира» присутствовал: намерение Пьера свести счеты с Наполеоном); юмор становился уже тонким, когда «тварь дрожащая» (произносившая все приличествующие случаю раскольниковские слова) посягала именно на «Наполеона» (заваливающего в это время «Наташу Ростову»).

Собственные (несмотря на многочисленные киноцитаты), вне пародии сделанные вещи Вуди Аллена — «Энни Холл» и «Манхэттен». Тут он играл себя — нью-йоркского невротического интеллигента, жизни не мыслящего без психоанализа (разговор с любимой девушкой: «мой аналит говорит, что секс для меня — субститут негативного отношения к окружающим. А что говорит ваш аналит?»). Это приятные фильмы, они не раздражают даже самый тонкий вкус, — прежде всего потому, что, сыграв самого себя, Вуди Аллен сумел прикрыть свою актерскую посредственность. Ему фатально не идет грим, любое перевоплощение: таковые еще острее обнажают собственный облик актера, создавая, правда, комический эффект, но очень невысокого сорта. Но разве искусство — это только вкус? И сколько можно играть себя — когда сила Вуди Аллена, как нам объяснил вышеозначенный француз, в том, чтобы быть собой — собой не будучи (иначе зачем тогда актерство, вообще игра, искусство?) И Вуди Аллен, сообразив все эти обстоятельства, сделал по-настоящему хороший фильм — «Преступления и проступки». Прием здесь был такой: оставаясь собой (нью-йоркским интеллигентным невротиком), поставить себя в ситуацию, искусственно сконструированную в поле культурных ассоциаций; синтез автобиографии и пародии, то есть обеих прежних манер, принесших — каждая — успех.

Соответственно, в фильме две сюжетные линии. Одна пародирует все то же «Преступление и наказание»: богатый врач спешно убивает опостылевшую любовницу. В сущности,

это даже не пародия, а цитата из Камю («Счастливая смерть»), в свое время спародировавшего знаменитый сюжет под влиянием, надо думать, своего любимого Шестова: тот писал, что Раскольников, в отличие от Макбета, — не на высоте своего преступления, это человек, не имеющий права на собственную судьбу. В переводе на повседневность: можно убить и благополучно дожить жизнь, если полиция не поймала. Вторая линия — чисто вудиалленовская, рассказ о злоключениях неудачливого телережиссера, которого он сам играет. Видимая несвязанность двух линий, озадачившая зрителей, увязывается, по-моему, следующим образом. У героя-телевизионщика есть родственник, тоже телевизионщик, но преуспевший и богатый. Вуди Аллен делает фильм о нем, и в одной сцене придумывает очень забавный монтаж, перебивая кадры интервью с героем ТВ хроникальными кадрами выступления Муссолини. Эта остроумная находка, натурально, ссорит его со знаменитым и фанфаронистым родственником, и фильм на экраны не выходит. Мораль: не всякого Муссолини вешают вниз головой; это и есть связь двух сюжетных линий. Получается, что Вуди Аллен сделал фильм не о враче-убийце, а об артисте, которому мешают его собственная эрудиция, — то есть о себе, но на этот раз особенно изобретательно. Тавро неудачника здесь иронично, ибо само Вуди Аллен человек всячески преуспевший; иронизирует он — над современной культурной ситуацией, не оставляющей художнику ничего, кроме многоэтажных пародий.

Но это и есть модель современного человека, у которого нет собственного «я», пресловутого юнгианского self; если таксист, подвозивший Аллана Блума, рассуждает о гештальт-психологии, то почему бы Вуди Аллену не пародировать сразу всю доступную ему мировую культуру? Хорошо: люди (в том числе даже Вуди Аллен) не способны создавать собственных ценностей, — но они зато могут играть с самой идеей ценности. Ницше в «Деле Вагнера» говорил, что ведущей культурной фигурой двадцатого века станет актер — потому что из мира уходит *подлинность*. Зато Вуди Аллен катается на велосипеде по небу в «Секс-комедии летней ночи»: чем не ангел? В этом качестве он подлиннен не меньше, чем Карла Идальго в роли студентки Барнард-колледжа.

Если б я был знаком с Вуди Алленом, я бы посоветовал снять ему фильм по «Государству» Платона. Для него это могло бы стать очередным, и едва ли не самым полным,

моментом самосознания. Хорошо представляю его запутавшимся среди общих жен: неисчерпаемый источник комических ситуаций. Но у Платона есть кое-что и поважнее: его ненависть к искусству, и более всего именно к актерскому искусству, к пресловутому «подражанию». А поставить эту ненависть в связь с общим духом тоталитарной утопии Вуди Аллен уж конечно бы сумел. Эта штука могла бы стать сильнее «Великого диктатора» Чаплина: предмет сатиры — не дикий политик середины двадцатого века, а один из отцов-основателей европейской культуры, учитель Аллана Блума.

Не могу не процитировать одно место из божественного Платона:

«Если же человек, обладающий умением перевоплощаться и подражать чему угодно, сам прибудет в наше государство, желая показать нам свои творения, мы преклонимся перед ним как перед чем-то священным, удивительным и приятным, но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что недозволено здесь таким становиться, да и отошлем его в другое государство, умастив ему голову благовониями и увенчав шерстяной повязкой».

Это готовая сцена для финала предложенного мной фильма.

Понятно, что пророчество Ницше об актерах — хозяевах двадцатого века — идет отсюда. При всей распалаемой в себе ненависти к Сократу, Ницше тоже ведь был из числа «единого прекрасного жрецов». Ему очень не нравился демократический «плюрализм», который даже и американскому философу Аллану Блуму не нравился. Конечно, демократия — американская в особенности — деревенская ярмарка, балаган. Но Вуди Аллену тут самое место: человек всячески культурный, он ведь в сущности очень нехитрый клоун. Да ведь и великий Феллини — клоун. «Что вы хотите сказать своим новым фильмом?» — спрашивает его интервьюерша в квазидокументальном фильме «Клоуны». Вместо ответа — следующий кадр, в котором на голову маэстро сажают ведро; вот вам и message.

Томаса Манна спасли не только высокие гонорары, но и достаточно рано пришедшее понимание собственной несерьезности: еще в «Размышлениях аполитичного», книге очень «серьезной», он написал, что писатель способен стать апостолом свободы только тогда, когда поймет, что он — такой же болтун, как и адвокаты-парламентарии. Поза влас-

тителя дум у Т. Манна — скорее самовлюбленность артиста-виртуоза, с молодости привыкшего к успеху. Он знал, что в глубине он Феликс Круль, шут гороховый, кукловод — и культурная кукла одновременно.

Писатель, артист по-настоящему серьезный — потенциально опасная фигура. Это у нас понял Варлам Шаламов, сказавший, что в ужасах коммунистического террора виновна великая русская литература. То, что тип художника — властителя дум изжит, во благо (не платоновское, конечно) — на пользу «прогрессивному человечеству»: избавившись от высокого искусства, люди избавились и от духа тоталитарного утопизма, а Солженицын сошел на нет вместе с ГУЛАГом.

\* \* \*

Последний фильм Вуди Аллена, из виденных мною, — «Тень и туман»: комбинация из немецкого экспрессионизма, разбавленного коммерческим Пабстом («Ящик Пандоры»), и бергмановских «Опилек и мишуры» с феллиниевскими цирковыми же включениями. «Мужей и жен» я не смотрел, потому что фильм был забит ситуацией, в которой очутился сам Вуди Аллен, спародировавший — в жизни — собственного киногороя. Это уже какая-то другая тема, провоцирующая на сюжет об оживших масках и вступающих в действие зеркала. Посмотрим, как Вуди Аллен ответит на этот вызов.





## СТИВЕН СПИЛБЕРГ ПОКАЗЫВАЕТ ГЛУПОСТИ

Кажется, Америка сумела-таки «продать себя» на мировом рынке. Имею в виду аспект отнюдь не коммерческий, вернее, не только коммерческий. Американское (английское?) выражение «продать себя», помимо прочего, значит — заявить о себе, поставить себя в ряд, занять место, вообще доказать, что ты «не хуже людей», имеешь объективную ценность (что, с другой стороны, все тот же рынок). У нас сейчас речь пойдет об аспектах американской духовности, в частности о кино. Кино, *американское* кино духовно? Кажется, тут термин «продать себя» следует употреблять только в общепотребительном, торгово-рыночном смысле. Рынок Голливудом захвачен давно, еще с двадцатых годов по крайней мере. Сейчас, однако, процесс углубился. Америка навязала миру свои представления о духовности, о стиле жизни, о смысле и характере искусства. Голливуд победил духовно, он являет сейчас образ истины. Два важнейших элемента современного искусства — маскульт и постмодернистская пародийная эклектика — всегда были сутью Голливуда. Может быть, само представление о постмодернизме сложилось под определяющим воздействием практики Голливуда.

Сейчас недостаточно быть даже снобом, чтобы отрицать Голливуд, — снобы-то как раз его и возносят! Сказать, что визуальная образность вытеснила словесную культуру, — это сейчас самый шик. Дело, однако, не в моде — не в двадцатом веке вообще. Голливуд глубоко традиционен, даже архаичен. Культурная его традиция — Англия, Диккенс и Шерлок Холмс; сущностная, «архетипическая» — сказка, *fairy tale*, волшебная сказка. Профессор Пропп, конечно же, нашел бы самую высокооплачиваемую работу в Голливуде, в сценарных его подразделениях.

В Голливуде искусство пришло к своему самосознанию. Было понятно: 1) искусство нереалистично; 2) нет принци-

пиальной разницы между art и entertainment; 3) сказка, миф — основа и вечный носитель всякого искусства; 4) а по-сему искусство по определению массово, народно.

Эти, можно сказать, онтологические основы искусства подорвал буржуазный девятнадцатый век, и среди различных его культурных явлений — русский роман. Реалистическое повествование достигло таких высот совершенства, когда представилось, что таковым и должно быть искусство, что вот, наконец, оно пришло к своей сущностной форме. В этом смысле Толстой оказывается «буржуазным» автором — как Флобер, хотя оба подчеркнуто, идеологически осознанно антибуржуазны (первый — революционный архаист, второй — эстет). На обоих давил «реализм» — приземленность, прозаичность — викторианской эпохи. Но интересно, что оба знали альтернативные пути: Толстой — в «Азбуке», народных сказках, Флобер — в декоративности «Саламбо» или в мистерийности «Святого Антония». И был у них великий современник, который ни разу не поддался искушению этой буржуазности, хотя жил в самом центре викторианства, в Англии. Это, разумеется, Диккенс, отец Голливуда.

Крупнейший голливудский сказочник нашего времени Стивен Спилберг отдал дань благоговейной признательности своему духовному отцу — фильмом «Империя Солнца». Фильм малоудачен, но в нем интересно вот это осознанное движение по следам Диккенса: Оливер Твист, конечно, вплоть до просьбы о добавке.

Английская литература вся, целиком нереалистична, даже в буржуазный век Виктории, даже Томас Харди. Возьмите «Тэсс». Из этого можно было бы сделать что-то вроде «Анны Карениной». Но сделано: уголовщина, скрывающиеся любовники, преследование, уединенное «укривище» в заброшенном замке, одним словом — Голливуд! В русской традиции аналог этому можно найти разве что у архискверного Достоевского — который казался таковым не только Владимиру Ильичу, но и Владимиру Владимировичу, на свой лад ушибленному реализмом (бунинской, скорее, чеканки), с негодованием писавшему о бульварных романах как источнике Достоевского; и это выдумщик, фантаст и маг Набоков, написавший «Сказку». Зато западной публике сумел угодить Пастернак «Доктором Живаго» (вторая ненависть Набокова): именно потому, что здесь собраны все штампы бульварного романа. То, что в России до сих пор

не видят, что это великая книга, обнаруживает суженность русского художественного сознания, его зацикленность на толстовском реализме — бедность русской художественной традиции: реализм плюс морализм.

Одна из интереснейших особенностей Голливуда — неморальность его архетипов, например «трагического гангстера». Слово «герой» лишено здесь оценочно-одобрительной коннотации. Я это понял на великолепных «Ревущих двадцатых» («Судьба солдата в Америке») — еще при Сталине, то ли двенадцать, то ли пятнадцать раз посмотрев этот «трофей». Эдди Бартлет хорош ничуть не меньше, чем Жорж Дюруа. Эта неморальность идет, конечно, из тех же сказок; давно уже было замечено, что дети любят сказки жестокие, не признают цензурных смягчений. Голливуд опирается на эту особенность детского восприятия, ибо дети суть нормальные — свободные! — взрослые.

В связи с этим следует сказать и о внеэмоциональности искусства. Чувства добрые, пробуждаемые лирой, — не кредо Пушкина, а стилизация, даже перевод. Об этой стороне искусства хорошо писал Ортега в «Дегуманизации искусства» и одновременно с ним Шкловский. Эмоции, пробуждаемые искусством, — они того же порядка, что визг публики на «американских горах», этих фабриках визга. Голливуд тоже фабрика визга в первую очередь, а не «фабрика снов». Лучше всех организует визг Стивен Спилберг.

Говорят о «подростковости» Спилберга — тогда, когда надо говорить именно о детскости. Подросток, тинэйджер — трудный человек, ему не до игры в индейцы. Подросток — это Сэлинджер со своим кэтчером во ржи. Я перечитал Сэлинджера после трех или четырех Спилбергов. Это хорошая литература, но — «литература», то есть нечто уже усложненное, уже отдающее снобизмом, как им отдает сам Холден Колфилд. Вторичность, рефлексивность Сэлинджера сказывается в иногда проскальзывающей сентиментальности: «не мешайте ребятам ловить золотое кольцо». Собственно, сам заглавный образ сентиментален, и спасает его только грубоватый прозаизм слова «кэтчер» (термин бейсбола), которое в Америке известно всем так же, как в России слово «бард» или «баланда».

Недаром Холден, как и его создатель, ненавидит кино: он уже вырос из кино, он книжки читает — вслух, грудным младенцам, философию Дао. При этом дети провоцируют в нем чувства скорее деструктивные. A Perfect Day for Ban-

nafish значит: пользоваться их надо именно в этом возрасте. Весь Сэлинджер — в сущности, аналог «Лолиты». А Спилберг вообще вне пола: его мальчишку самолеты (даже японские) интересуют куда больше, чем сцена совокупления соседей по лагерному бараку.

Есенин написал в «Железном Миргороде», что Америка подбирает европейские окурки и выращивает их до размера фабричных труб. Эти слова вспоминаются на «Е. Т.» Спилберга: ведь это, по существу, римэйк «Красного шара» Ламориса. Возникает соблазн произнести сакраментальную фразу: у американцев денег больше, потому и спецэффекты эффектнее. Эстетическим качеством становится количество потраченных денег. Как ни странно, это работает. В Голливуде Америка отмывает буржуйские (то есть по определению грязные) деньги: к эстетике присовокупляется этика. Это искупление американского империализма — что и делает его «культурным».

Еще в двадцатые годы Эренбург («Отто и тень») с горечью констатировал, что лучшие немецкие режиссеры узнали дорогу в Голливуд. Он высмеивал «Метрополис» за попытку гигантомании: в Голливуде такие города выпускаются сериями, как детские кубики. Почему же все-таки Фриц Ланг остался в Америке (и не он один)? Нельзя ли допустить, что пресловутые доллары не только закабаляют художника, но и дают ему свободу — расширяют возможности эстетического воздействия? И еще: для художника игра не важнее ли идеи? Художник, вспомним, человек несерьезный, в сущности, безыдейный. Я не знаю, что помешало найти себя в Голливуде Эйзенштейну: ведь сумел же он в Москве под видом исторической фрески об Иване Грозном рассказать о своем (и Ивановом) гомосексуализме. Вспомним Романа Полянского: он в Польше, в первые свои годы, играл Олега Кошевого в инсценировке «Молодой гвардии», — Полянский, автор «Отвращения» и «Ребенка Роуз-Мэри»! Не значит ли это, что художнику все равно, в какой роли и в каком идеологическом антураже кривляться? Ему не за идеи деньги платят — а за кривлянье.

Этим и берет художника Голливуд: неограниченными возможностями представления, обширностью сценической площадки.

Вот уж чего никогда не скажет человек англосаксонской традиции, так это: «Театр — храм».

Едва ли не самое интересное в этой традиции — действительность искусства, его социальная полезность. В годы Великой депрессии Голливуд спас Америку от пролетарской революции. И началось это едва ли не с того же Диккенса, маскультового автора (даже и по тиражам), который своими романами способствовал школьным реформам и закрытию долговых тюрем. Говорят, что после чеховского «Сахалина» было что-то предпринято в отношении русской каторги. Не хочу далеко идущих параллелей, но не могу не вспомнить, что Чехов — писатель, начавший в тогдашнем маскульте, в газете. Шкловский даже считает, что Антоша Чехонте (подросток?) лучше зрелого Чехова, что его испортило давление русской литературной морали, требовавшей серьезности и идейности. Интересен у Чехова его пародийный дар. Шкловский в «Теории прозы» говорит о ранней вещи Чехова, пародирующей — простым перечислением — штампы тогдашней литературы («врач, озабоченно поглядывающий на часы и подающий надежды на кризис»). Пародийность — установка постмодернизма. Спилберг делает «Челюсти» — вроде бы незамысловатый блокбастер, но ведь он пародирует «Доктора Штокмана», заметили американские рецензенты. А «Моби Дика» разве он не пародирует? Голливуд пародиен сплошь, он работает с чистыми схемами сюжетов, и Джойсу, доказавшему, что пародия и архетип — одно и то же, он обязан не меньше, чем Диккенсу.

Полной гибели всерьез никто больше в искусстве не требует. Я не понимаю, почему и кому требуются здесь возражения, коли искусство хуже не становится. Больше можно сказать: оно приходит к самосознанию, намеренно и искусно воспроизводит атмосферу игры, «незаинтересованного созерцания»; бескорыстное усилие, роднящее (у Ортеги) искусство и спорт.

В постмодернизме Спилберга торжествует самый настоящий формализм — как, скажем, у Солженицына морализм используется как формальный прием, как метод разворачивания прозы.

Еще одна декларация Спилберга — «Крюк»: Питер Пэн повзрослел, но его дети убегают от него, им сказочный злодей интересней добродетельного папы-юриста. Чтобы вернуть детей, ему снова приходится учиться летать. В конце концов все мы улетим, «вернемся в сказку» — в смерть, что проделывает в фильме один старичок, явный аналог давидкопперфильдовского дяди Дика.

Как известно, в Америке в упадке поэзия. Бродский, в своем новом качестве американского поэта-лауреата, счел своим долгом ее оживить — и предлагает поэтические сборники, для повышения тиражей, продавать в супермаркетах, на тех же стендах, что романы Дэниел Стил и еженедельник «Уорлд Ньюс». Есть, однако, другое средство, способное вывести американскую поэзию из ее плачевного положения: вернуть ей рифму — игровой элемент, придать ей тем самым детскости. Примером тут может служить маскультовый автор Евтушенко, придумывающий очень забавные рифмы: Кеннеди — кепками, чернильница — чирикала. Поэзии нужно зачирикать — стать глуповатой.





## РЭПЕРЫ В ДАРЛИНГТОН-ХОЛЛ

Фильм «Остаток дня», недавно (ноябрь 1993) вышедший на экраны Америки, великолепен и скучноват. Можно было бы сказать — как сама английская жизнь, как жизнь старой аристократической Англии, если верить тем путешественникам, которые (чуть ли не в один голос) утверждали это мнение. Говорят, впрочем, что и французский званый обед необыкновенно скучен, никакого гальского веселья на нем нет и в помине. Оба случая объединены одним признаком: господством формы, ритуала, заведенного церемониального порядка. Так же скучны и многие старые английские романы, вроде сочинений Батлера (ассоциация неслучайная, ибо герой «Остатка дня» — дворецкий, butler). Скука не должна мешать эстетическому впечатлению, как доказывает Сусанна Сонтаг на примере фильмов Робера Брессона. Но «Остаток дня», конечно же, не такая скучища, как «Мушкет» или «Побег приговоренного к казни» (надо ж было умудриться из этого побега и изнасилования, с последующим убийством, несовершеннолетней сделать столь неинтересное зрелище). Прежде всего обсуждаемый фильм визуально красив, а это уже хорошо: говорить с английскими лордами, может быть, и не о чем, но смотреть на них любопытно — на их костюмы (от церемониального фрака до обманчиво демократического твида), на их интерьеры, на их собак и лошадей. В музеях отнюдь не всегда скучно, а Мерчант и Айвори здесь, как и в прежних своих фильмах, водят нас по музею. Говорят, что фильм затянут, и в этом его недостаток. Но это иллюзорное впечатление: фильм мог быть в два раза короче, и все равно казался бы непомерно длинным. Такое впечатление возникает от отсутствия действия. Нет в фильме того, что называется sex and violence, к чему так привык зритель в Америке. Секса нет особенно: это фильм о несостоявшейся, о подавленной любви. Блестящая игра

Энтони Хопкинса и Эммы Томпсон лишь отчасти восполняет этот сюжетный недостаток. Оговорюсь: это недостаток, только и исключительно в фильме, вообще в кино ощущаемый, в книгах подобная недостака может быть мощным двигателем сюжета. Хрестоматийный пример — «Воспитание чувств» Флобера, книга, помимо всего прочего, кончающаяся воспоминанием друзей о том, как они в молодости не попали в публичный дом. Так и в романе Кадзуо Исигуро несостоявшаяся любовь героев поставлена в некий концептуальный контекст, она в нем играет, выступает как формообразующий элемент. Концептуальный контекст «Остатка дня» — культура против жизни, стиль против любви. Бесполость (мужских) героев, о которой писали рецензенты фильма, именно в романе по-настоящему значима — и не случайна, она и есть элемент упомянутого стиля.

Роман Исигуро лучше фильма. Роман очень хорош, он заставляет вспомнить о «Волшебной горе». Его название — «Остаток дня» — должно восприниматься в том же ряду, что, скажем, «Закат Европы». Тут не о пенсии дворецкого речь, а о гибели культуры, о «западе солнца» (Пастернак). Культура дана «остраненно» — не в прямой репрезентации носителями таковой, а в некоем маргинальном преломлении: культура как техника культуры, как ее материальный субстрат, подноготная — не постановка Дидло, а ткань, пошедшая на панталоны балетного солиста. Дворецкого интересуют не внешнеполитические проблемы умиротворения нацизма, а состояние столового серебра на обеде, данном лордом Дарлингтоном германскому послу фон Риббентропу. Блеск упомянутого серебра привел в хорошее расположение духа одного из обедавших, лорда Галифакса, и Стивенс с понятной гордостью считает это своим скромным вкладом в культуру, в историю, в дело германо-британского сотрудничества. И он прав: культура в этом случае предстает не одинокой вершиной, не высшей точкой пирамиды, а пирамидой как таковой, не точкой на окружности, даже не радиусом, а всей окружностью, кругом — образом целостности, содержательной иерархией, полнотой бытия. Это любой консерватор знает и скажет: достоинство человека — не в абсолютной его величине, а в (относительном) положении в целостной структуре, вообще во включенности в нее, в принадлежности (та самая *belonging*, или «ангажированность», которой так жаждали новые европейские левые во главе с Сартром: не было ли это у них неосознанной

тоской по рухнувшему старому миру?). Простецкий, русский вариант — у Фирса: мужики при господах, господа при мужиках. Англия тем и отличается от России, что она сумела из этого «классового расслоения» создать единую национальную культуру. Сумела возвести Фирса в перл создания, а не отдать на откуп школьникам, разоблачающим рабью психологию Фирсов, Захаров и Савельичей. И эта культура обрела мощную инерцию (традицию?) — достаточную для того, чтобы пришелец Исигуро проникся и пленился ею. Он как тот пушкинский герой — любопытный скиф, внимающий афинскому софисту за чашей медленной. Его роман — медленная чаша, он задуман так, и чего ему не хватает, так это именно медленности, большей и вящей, в романе именно уместной: хочется, чтобы он действительно превратился в двухтомную «Волшебную гору». С прошлым нужно расставаться не торопясь.

Что кажется не выверенным в романе — так это самый его финал, где Стивенс вроде бы готов, подводя итоги, поставить над своей жизнью вопросительный знак. Это отдает фальшью, вернее, звучит уже как некая декларация, причем авторская. Здесь имеет место ненужное прямоговорение, разжевывание сюжета и в то же время отмежевание автора от героя. Исигуро, видимо, не доверяет современным читателям. Стивенс засомневался в финале, а это не вяжется с образом рыцаря — рыцаря культуры: не отдаст он своих чертежей, своих кругов, не выйдет из своего круга. Ибо «круг лорда Дарлингтона» — его (Стивенса, дворецкого) собственный, и первым знает об этом сам лорд Дарлингтон. В подлинном произведении искусства не бывает лишних деталей, а жизнь аристократической Англии была художественно-картинной. Все они — лорд и слуга, дворец и дворецкий — детали картины и художники одновременно. Тут не манера поведения, а «художественная манера» — не только «не выйти из рамок», но и не выйти из рамы (из кадра), не нарушить композиции, не погубить картины. Стивенс как деталь этой великолепной композиции не может считать свою роль несамостоятельной, извне ему навязанной: в целостности художественного построения нет никакого «извне». А художник — отнюдь не лорд Дарлингтон, но старая аристократическая Англия: Великобритания. Стивенс совершенно правильно определил смысл достоинства: это умение и способность всегда оставаться в роли — оставаться в культуре, добавим мы. Но это и значит — подавить в себе

«естественного» человека. Вот об этом и написана книга Исигуро. Ироническое отношение автора к такой позиции понятно, но его ошибка в том, что он хочет сходное отношение навязать своему герою, заставляя его раскаиваться в содеянном, сожалеть о неиспользованных возможностях. А возможности эти — всего-навсего женитьба на мисс Кентон. Соблазнится ли этим человек, на наших глазах уволивший не одну горничную, предпочевшую блуд высокому служению? Что касается мисс Кентон, то она пребудет с ним в вечности — как Регина Ольсен с Кьеркегором. Над кем же иронизировать — над английским дворецким или датским богословом?

Конечно, над последним. Ирония автора в том, что «Кьеркегору» найдена снижающая параллель. Но Стивенс пародииен постольку, поскольку пародийна вообще любая культурная деятельность. Комический эффект возникает здесь (в культуре) из-за несоответствия приложенных усилий поставленным целям. Это самая настоящая стрельба из пушек по воробьям. Когда вышел фильм Мерчанта — Айвори, «Нью-Йорк Таймс» опубликовала интервью с дворецким Букингемского дворца, бывшим консультантом на съемках. Его в частности спросили, есть ли в Англии специалисты, в чем-либо превосходящие его, королевского дворецкого. Ответ был: двое; один больше разбирается в винной посуде, второй — в салфетках. Пить ведь можно из горла, а вытираться рукавом, что делали отнюдь не только в советских подворотнях, но и в тех же дворцах во времена оны; «салфетки» и «посуда» в сущности, сущностно не нужны. А нужен ли Тьеполо, не говоря уже о Джойсе? Это не поэты «лишние» и «добавочные» (Цветаева), а сама поэзия, сама культура лишняя и добавочная. Но если культура все же возникает, то Стивенс в ней ничуть не меньше лорда Дарлингтона или того же Джойса. Стивенс не карикатура культуры, а модель ее, — а если карикатура, то только потому, что сама культура «карикатурна», то есть строится на неких необязательных гиперболизациях. Не Стивенса нужность ставится под вопрос в финале романа, а самой культуры, и вот эта возможность усомниться вызывает у автора ироническую ухмылку, причем над собой. Вопрос ставится: а зачем романы писать? зачем вот этот роман написан? Не веря в необходимость работы, продолжать делать ее с любовью — раньше это называли бы стоицизмом; сейчас называют постмодернизмом.

Недавно в России было опубликовано эссе Ортеги-и-Гассета о технике, где в одной главе шла речь о понятии джентльмена. Джентльмен — человек игры, а игра возникает в ситуации избытка, излишества, обретенной власти над низшими уровнями существования. Серьезное же в игре — правила. Джентльмен, определяет Ортега, — это человек, который в реальной жизни будет вести себя по правилам игры. И тут возникает назойливый вопрос, от которого не отмахнуться: а не есть ли пресловутая английская джентльменская «асексуальность» (это эвфемизм, конечно) — следствие и результат вот этой игровой духовной установки, отнюдь не условий воспитания джентльменов в мужских монастырях Итона и Хэрроу? Ведь любовь («секс») если и игра, то без правил. «Граф выиграл, до клубнички лаком, в игре без правил: он ставит Микелину...» etc. Но тогда не может быть претензий к Стивенсу (а мы договорились, что он джентльмен), отвергнушему любовь мисс Кентон — и вообще не понявшему, о чем речь, когда она однажды нарушила правила (в фильме это лучшая сцена). «Игре без правил» нужно учиться у птиц и пчел, к которым лорд Дарлингтон, с помощью того же Стивенса, адресует молодого Кардинала. Это один из ключевых моментов книги: ситуация комична — и в высшей степени стильна. Сам стиль комичен, когда его переносят со стульев на человека (определение романтизма: «бунт леса против мебели»), сама культура комична. И лорд Дарлингтон приобретает черты высокого культурного отшельника: если не святого Антония, то Флобера (впрочем, у того была любовница — Луиза Коле).

Но если культура комична, то нарушение ее правил, кодекса, манер и стиля — трагичны. Мы оказываемся в неупорядоченном мире, где нам отказывают уже непрерываемые законы природы, а не только условные правила джентльменского поведения. Как бы вы чувствовали себя в мире, в котором, скажем, возводимые стены дома падают вам на голову? В романе «Двенадцать стульев» есть один персонаж, которого до слез жалко, — одноглазый шахматист из Васюков: он приготовился играть в шахматы, а его бьют доской по голове. Это попрание всех норм добра, дьяволов произвол, конец света. Если вы не садист, вам не доставит удовольствия бить ребенка; здесь тот же случай: человек верил вам, верил вашему джентльменству — незыблемости правил. Вот это и есть трагедия английских умиротворителей Гитлера, трагедия романного лорда Дарлингтона. Эти люди

были столь благородны, что уже не хочется говорить об их уме или недостатке оногo. К сожалению, умных людей куда больше, чем благородных. И умному человеку в наше время остается едва ли не одно: играть в шахматы при помощи грубой доски, а не точеных фигурок.

Но в этих обстоятельствах люди, до сих пор думающие все-таки о шахматах (романах, стихах), заслуживают куда большего внимания, нежели заслуживали его Флобер или какой-нибудь Джордж Мередит. Правда, и обязанностей у них больше: они не должны забывать о том, что их могут принять за дураков, вроде васюкинского любителя. Играя в шахматы с Ноздревым, нужно быть по крайней мере Чичиковым. Не мат королю, а короля — матом. Лорду — в морду: при полном сознании того, что он, художник, и есть последний лорд. Вот отсюда и появился так называемый постмодернизм: это отстранение художника от собственной деятельности, ироническое от нее дистанцирование, ухмылка при слове «красота». Как говорят американцы: не кладите всех яиц в одну корзину. Нынешний художник должен быть готов если не к параллельной профессиональной деятельности, то к драке на кулаках определенно. Такой тип художника наиболее ярко явлен нынешними рэпперами, в число эстетических достоинств которых входит криминальный рекорд. Это не маргиналии мегаполисов, а законный плод долгой культурной эволюции: «снятие» (по Гегелю) как лорда Дарлингтона, так и его воинственных предков.





Наконец-то отменена пресловутая статья 121 российского УК, каравшая за гомосексуализм. Совершен акт несомненно цивилизационного свойства. Гомосексуализм не является преступлением, судить за него — все равно что судить за цвет глаз или волос. Гомосексуализм — это форма сексуальной ориентации, а эта ориентация не зависит от человека, он в ней не волен. Это минимум, который необходимо знать и соблюдать, и отмена позорной статьи отныне минимум обеспечивает. Но у проблемы есть не только минимум. Об этом и пойдет речь, но сначала хочется отметить характер первых реакций на событие, по крайней мере тех, с которыми мне удалось ознакомиться. Эти реакции мелковаты, они по-своему сводят тему к минимуму. Приходилось слышать высказывания, в которых предрекался необыкновенный расцвет искусств после отмены статьи 121. Люди явно волнуются по пустякам. Не нужно сводить проблему гомосексуализма к книжкам и картинкам. К тому же еще большой вопрос, станут ли лучше книжки и картинки после отмены статьи 121. Роман Виктюк способен придумать сто метафор для обозначения однополой любви, — а зачем эти метафоры сейчас, когда можно говорить о том же открытым текстом? Но открытый текст, *прямоговорение* смертельно опасны для искусства. Можно привести десятки примеров — и как раз из обсуждаемой нами области, — когда художники-гомосексуалисты теряли класс, переходя на прямую речь. Все романы Э. М. Форстера — метафоры гомосексуальной любви, но «Морис», где проблема трактуется прямо, хуже других. Пруст не был бы Прустом, если б не сумел сделать Альбертину из Альберта. Отмена соответствующих ограничений может разве что помочь созданию гомосексуальной субкультуры, но ее частные перспективы не следует выдавать за некий принципиальный культурный сдвиг.

Джеймс Болдуин — не Уитмен. Гомосексуализм знал и создавал культуру большого стиля. В этом высоком культурном творчестве статья 121 и все ее заграничные аналоги не мешали, а скорее помогали.

Если брать проблему гомосексуализма в максимальном развороте, то она выходит далеко за рамки культуры, даже культуры большого стиля. Более того, она выходит за рамки секса. Ее не исчерпывает ни сексология, ни психология, ни юриспруденция. Гомосексуализм — это проблема бытийная, онтологическая. Об этом думал еще Платон, оставивший мифологему андрогина, мужеженщины. Это проблема целостного человека. Считается, что пол раскалывает человека, раздвояет. Но я не буду сейчас говорить о метафизике и онтологии пола, это тема неисчерпаемая и слишком далеко нас уведет. Останемся в культурном измерении проблемы гомосексуализма. Связь этих тем — гомосексуализма и культуры — несомненна, но она совсем не такая прямая, не такая *прямопропорциональная*, как думают люди, считающие, что отмена 121-й статьи раскрепостит культурное творчество.

В чем тут дело? В понятии и практике репрессии. Культура возникает как результат репрессии первичных инстинктов. Сказать понятнее и сильнее — она возникает тогда, когда существует цензура: цензура, взятая уже не только в узком смысле институции литературного контроля, а как набор обязательных норм, правил игры, принятых в данной цивилизации. Нормативность угнетает, репрессирует, богатство человеческих переживаний не может уложиться и выразиться в этих жестких и узких рамках, и оно ищет обходных путей, сублимируется. Так и создается высокая культура: она не может быть непосредственным криком души, как бы ни была высока и красива ваша душа. Но и душа не может быть красива вне этих рамок, душе нужны узкие врата, чтобы сказаться. Она должна пролезать в игольное ушко, чтобы создать нечто высокое. «Создать прекрасное из тяжести недоброй». А сам по себе гомосексуализм — как и все наши страсти — это не более чем тяжесть недобрая. Большой культуротворческой энергией он обладал именно потому, что, в отличие, скажем, от «прямого» (как говорят в Америке) секса, не институализировался никоим образом — по крайней мере, в нашей иудео-христианской культуре. В данном случае указание на иудаистский источник особенно уместно, потому что репрессия гомосексуализма —

от иудеев, в античной цивилизации греков и римлян ее не было. Законнический иудаизм — фундаменталистский остаток в европейской культуре (естественно, еврейство не сводится целиком к этому законничеству, вообще понятия «иудей» и «еврей» — пересекающиеся, но не совпадающие). И я рискну высказать давнюю свою (не только свою) догадку: христианство было восстанием иудеев-гомосексуалистов, прикровенным, сублимированным восстанием, конечно; гомосексуализм был сублимирован в христианстве, христианство и есть сублимация пола. Тема пола так и не вышла на свет в христианстве. Но зато оно создало самые высокие сублимации, можно сказать, культивировало сублимацию как путь. Поэтому христианская культура выше, богаче, значительнее античной. О так называемой бессеменности христианства, о его внутренней вражде полу писал Розанов (естественно, речь у него идет о первохристианах, а не о нынешних прихожанах бесчисленных церквей или женатых пасторах Кьеркегора). Слово «вражда» здесь неточно, приблизительно, ибо сам Розанов пол знал и понимал только прямой, детородный. Да, собственно, что говорить о Розанове, когда есть апостол Павел, знаменитая Седьмая глава Первого послания к Коринфянам. Умеющий вместить да вместит.

Гомосексуальная тема слышится еще в одной славной институции европейской жизни — в рыцарстве. Очень проблематично стремление Дон Кихота претворить Альдонсу в Дульцинею. В «Дон Кихоте» сюжет рыцарства взят пародийно, но вот в этой черте чувствуется еще подлинность, реализм: культ прекрасной дамы как способ избегания женщин: конкретных, земных. От реальной Альдонсы «хлебом пахнет». Так ведь подлинный знаток и любитель этим отнюдь не отвратится, а как бы не наоборот. Федор Павлович Карамазов не побрезговал Лизаветой Смердящей. Я помню итальянский неореалистический фильм «Горький рис», в котором прославилась Сильвана Мангано. Весь фильм она копалась в грязной мокрой земле, и сама такая же была — мокрая и грязная: это и придавало ей вящую соблазнительность. Был явлен некий синтетический образ женщины, грязи, влаги, земли. Вот это и есть, если угодно, вечная женственность, а не какая-нибудь Елизавета, Елизавета со Звезды Маир. Или прочтите у Лотмана в книге «Культура и взрыв» о византийском эпосе «Девгениево деяние»: рыцарь обретает руку дамы только после совершения серии подви-

гов, нечеловеческих по трудности, а Девгению невеста досталась сразу и без трудов. Но он, вместо того чтобы сыграть свадьбу, впал в меланхолию и потребовал у родственников невесты все же вступить с ним в бой. За сложными приемами и этикетами средневековой жизни и литературы открывается элементарная психологическая правда о рыцарстве: боязнь женщины, неумение, да и нежелание с ней справиться. Отсюда — форсированная мужественность воинов-одиночек; такие фокусы называются в психоанализе реактивным образованием.

А что такое рыцарские ордена? Вообще — любые замкнутые мужские сообщества? Иванова опричнина, штурмовики Рема или, скажем, васильевское общество «Память»? Как растерялись «памятники», когда у них на суде по делу налета на газету «Московский комсомолец» кто-то спросил, принимают ли они в свое общество женщин. Но Васильев мелок и ничтожен, а вот Сергей Геннадиевич Нечаев был значительной личностью. Спрашивается: чем были его пресловутые пятерки? По крайней мере в *самом* тайном своем умысле? Почему человек вообще уходит в подполье? Чтобы бороться с царским самодержавием? Ничего подобного: борьба с царским самодержавием — только мотивировка, рационализация бессознательного инстинкта — уйти, спрятаться, не обнаружить своей тайны.

Вообще, вдумываться в историю русского революционного движения для человека понимающего — интереснейшее занятие. Кто в России придумал, что революция должна быть делом заговорщиков-подпольщиков? Петр Никитич Ткачев. Пикантная подробность: Ткачев написал диссертацию об организации в России колоний малолетних преступников. Эти места всегда были раем и малиной воспитателей-педерастов — *педагогов*, как называют их в лагерях. Одна из первых сенсаций гласности — снимок в «Собеседнике», кажется: воспитатели в обнимку с голыми мальчиками, а у мальчиков заплетены косички: дань приличию в некотором роде. Было бы интересно рассмотреть под этим углом зрения деятельность Антона Семеновича Макаренко, написать, так сказать, педагогическую поэму. Кстати, о педагогах и друзьях детей. В «Огоньке» (№ 25—26, 1993) интересный репортаж: о «ротмистре» Максиме Мозжерине, организовавшем в Царском Селе некую кадетскую школу, естественно, для мальчиков, естественно, от шести до двенадцати лет. Мне сразу вспомнился Карем Раш, учивший мальчиков

фехтованию в Новосибирске. На месте родителей, возжелавших научить своих детей «офицерским» манерам, я бы очень и очень проверил ротмистра на вшивость.

Под этим же углом очень интересно видится одна парадоксальная история из деятельности славных наших органов ЧК — ОГПУ: призор беспризорных детей. Если тут инициатива лично Феликса Эдмундовича, это интересную подробность добавляет к его *рыцарскому* облику: какой гарем он себе готовил! Понятно, что и здесь мотивировка была другая, причем умная: воспитать из этих не помнящих родства зверят племя палачей, людей без сердца, без жалости. Я ни в коем случае не хочу сказать, что большевицкий режим был царствованием педерастов, о гомосексуальности большевизма можно говорить только метафорически, — имея в виду их ненависть к бытию, к женщине-земле, гностическую их типологию. Вообще история и культура разворачиваются в забвении своих первоначальных импульсов; вот почему философы говорят, что происхождение феномена не отвечает на вопрос о его ценности. Но это происхождение, генезис, корни иногда невредно вспоминать, это отрезвляет — даже (и особенно!) тогда, когда мы говорим о психологии христиан, а не бомбометателей. Цветы вырастают очень различные, но корень оказывается один. Нужно учиться не только различать, но и связывать. Такие подземные, невидимые связи могут быть самыми стойкими. Мы готовы восхищаться религиозным философом Федоровым и его грандиозным проектом воскрешения отцов (о матерях умалчивается, кстати), но при этом не можем понять: а почему, собственно, большевики все время относились к Федорову терпимо? Потому что есть этот общий корень — гностическая ненависть к бытию, ведущая к желанию его уничтожить и создать заново. Совершенно недвусмысленное отталкивание Федорова от женщин становится в большевизме метафорой ненависти к бытию, к его самопорождающим природным силам. И если б в Федорове в свое время увидели эту интересную особенность, им бы не стали восхищаться; сказать точнее, его бы не стали зачислять в учителя. Врач, исцелись сам. А в такой атмосфере иронического всепонимания и большевизм не возник бы.

Вот сейчас и наступила в России эпоха такого иронического всепонимания и всепрощения. Культурные репрессии ослабляются, и тайное делается явным. Становится свободнее, но вряд ли интереснее. В том-то и дело: свобода

отнюдь не всегда ведет к разнообразию и богатству культурных красок. Отпадает необходимость во многих — вчера еще обязательных — сублимациях. Но Бердяев, которому не нужно сублимировать свой гомосексуализм, никогда не напишет книгу «Смысл творчества», не претворит в философию свои элементарные инстинкты. Сейчас наступило время шумных гомосексуальных парадов, как в Нью-Йорке на Пятой авеню каждым летом. Здесь эти парады называются «день гордости». А чем, собственно, гордиться? Вы напишите для начала фреску «Страшный суд», или Патетическую симфонию, или тот же «Смысл творчества», — а потом умные люди, разобравшись, отдадут должное и вашему гомосексуализму.

Не будет больше симфоний — ни патетических, ни героических, ни пасторальных (имею в виду Андре Жида, а не Бетховена). Зачем писать о смысле творчества, если творчество обесмысливается, перестает быть нужным как творчество, как метафора и миф, подменяется прямоговорением? Когда исчезают различия — нормы и патологии, правила и исключения, здоровья и болезни, когда все кривое оказывается «прямым»? Кстати, слова «патология», «болезнь» в отношении гомосексуализма по-нынешнему уже ересь. Между тем в культуре было понятие священной болезни, болезни как критического противовеса к бытию. Культуротворческое значение болезни было остро осознано после Ницше и благодаря ему. Можно сказать, что гомосексуализм был священной болезнью иудео-христианской культуры. Бердяев в лучшей своей книге «О назначении человека» берет болезнь как онтологическую проблему, как изъян бытия, вызванный грехопадением. И назначением человека оказывается творчество как сублимация, как бунт против бытийной обыденности, спровоцированный болезнью. У Бердяева получается, что только больной способен к сублимации и творчеству. Но как бы ни относиться к этой философии, нельзя отрицать высоты ее видения, нельзя не сопереживать автору, явившему картину борьбы индивидуального духа против поработочающих элементарных сил. И как остро чувствуется, какую «болезнь» имеет в виду Бердяев. Его вариант экзистенциальной философии стоит и падает на одном допущении: что *любое* бытие болезненно, неистинно, греховно. Это бердяевский вариант гомосексуальной маскировки. И вот все эти усилия, вся героическая и подвижническая духовная жизнь оказываются ненужны-

ми — в результате одной простейшей юридической процедуры: отмены уголовной статьи, карающей за гомосексуализм. Это, конечно, гипербола: дело не в одной статье УК отсталой страны, а в общей духовной атмосфере века, в дискредитации самой идеи репрессивной культуры. У Томаса Манна в «Докторе Фаустусе» есть некий музыкально-критический символ — мертвый зуб: прошлый век выработал тонкую терапию корней, а в нынешнем поняли, что лучшим средством лечения будет простая экстракция, удаление зуба. Или вспомним причудливую фразу Чехова: если зайца долго бить по голове, он научится спички зажигать. Заяц, зажигающий спички, — это и есть культура: высокая, сублимированная культура. Но в XX веке зайцев раскрепостили и больше не вменяют им в вину набеги на огороды. «Просиянная тварь» никому больше не нужна, тварь, оказывается, и так хороша. Бедный заяц Бердяев.





## СЕРЫЕ РЫБКИ

«Красота спасет мир», — эта фраза Достоевского стала чрезвычайно популярной в России, причем в России советской, позднебольшевицкой, и мода эта перешла в перестроечные горбачевские годы. Одно время казалось, что в русском языке осталось только два выражения: вот это самое и еще «время собирать камни», настолько их затаскала пресса, самая разная — от высоколобой эссеистики до газетных заголовков. Давно известно, что газетная пресса вообще тяготеет к клише; фраза Достоевского стала таким клише. Конечно, подобная ситуация не способствует правильному восприятию заложенной в этой фразе мысли. А мысль стоит того, чтобы над ней поразмышлять, она высказана с заметной претензией. Что прежде всего бросается в глаза, чем прежде всего объясняется популярность, даже расхожесть этого высказывания Достоевского в Советском Союзе эпохи заката? Конечно, тем, что здесь дается санкция — очень высокая, от всемирно признанного классика идущая санкция русскому эстетизму, русскому преклонению перед художественным творчеством. В те годы, когда коммунизм еще существовал, но уже потерял всякий моральный авторитет у интеллигенции, эта фраза была программной и, так сказать, знаменосной. Мы, мол, сами по себе, нам вашего коммунизма не надо, у нас есть наша литература. Преклонение перед литературой, перед писателями — это была форма антикоммунистического протеста. Некоторые писатели были превращены в культовые фигуры, подчас даже те, которые не сильно этого культа и заслуживают.

Мы, однако, говорим сейчас не об авторах, а о самой литературе, даже больше, — о красоте. Итак, согласно Достоевскому, красота спасет мир. Фраза туманная, и у самого Достоевского, как помнится, никак не эксплицированная; посмотрим, как ее объясняют другие. Беру очень серьезного

толкователя — Александра Солженицына. Он говорил в своей Нобелевской лекции 1972 года:

**«Достоевский загадочно обронил однажды: „мир спасет красота“. Что это? Мне долго казалось — просто фраза. Как бы это возможно? Когда в кровожадной истории, кого и от чего спасала красота? Облагораживала, возвышала — да, но кого спасла?»**

Солженицын далее говорит о разноголосице и разное мирской суеты, об относительности всех человеческих критериев (по крайней мере — о том, что таких всеобщих критериев человечество в суетности своей не хочет признавать), о необязательности наших реакций и оценок. Дискредитируется, таким образом, идея всеобщей истины, скажем проще — нормы, равноприемлемой и признаваемой людьми; еще проще сказать — нет у людей общего языка, общей шкалы, что и выступает главнейшей причиной их рокового несогласия. И все-таки, настаивает Солженицын, — такое универсальное мерило, такой общечеловеческий язык есть, — и это язык искусства.

**«Но кто же и как совместит эти шкалы? Кто создаст человечеству единую систему отсчета — для злодеяний и благодеяний, для нетерпимого и терпимого, как они разграничиваются сегодня? Кто прояснит человечеству, что действительно тяжело и невыносимо, а что только близости натирает нам кожу — и направит гнев к тому, что страшней, а не к тому, что ближе? Кто сумел бы перенести такое понимание через рубеж собственного человеческого опыта? Кто сумел бы косному и упрямому человеческому существу внушить чужие дальние горе и радость, понимание масштабов и заблуждений, никогда не пережитых им самим? бессильны тут и пропаганда, и принуждение, и научные доказательства. Но, к счастью, средство такое в мире есть! Это — искусство. Это — литература.**

Доступно им такое чудо: преодолеть ущербную особенность человека учиться только на собственном опыте, так что втуне ему проходит опыт других. От человека к человеку, восполняя его куцое земное время, искусство переносит целиком груз чужого долгого жизненного опыта со всеми его тяготами, красками, соками, во плоти воссоздает

опыт, пережитый другими, — и дает усвоить как собственный».

Следует указать на некоторую, я бы сказал, методологическую неувязку в словах Солженицына: формула Достоевского о красоте, спасающей мир, — явно метафизического характера, а аргументы в ее подтверждение выдвигаются Солженицыным чисто эмпирические. Что имеет в виду Солженицын? Несомненно, свой собственный незаурядный опыт, который, надо признать, блестяще оправдывает вышеприведенные слова. У него речь идет о том, что современная русская литература — в его лице главным образом — сумела вразумить Запад, непозволительно терпимо относившийся к коммунизму. И действительно, опубликование «Архипелага ГУЛаг» окончательно убило коммунистический миф на Западе, среди левой западной интеллигенции (она от этого не перестала быть левой, но левизна отныне и навек утратила советско-коммунистический оттенок). Заслуга Солженицына в этом деле громадна и неоспорима. Вопрос остается, однако, прежним: имеет ли эта история такое уж прямое отношение к искусству, к его метафизике, к его высшему скрытому смыслу? Или по-другому: можно ли передачу адекватной информации считать вот этим высшим смыслом искусства, — как вроде бы получается по Солженицыну? И причем тут пресловутая «красота»? «Архипелаг» — мощная книга, но никакой „красоты“, в ней нет. В том-то и сила этой книги, что она отказалась от подачи правды в форме эстетической иллюзии, которая только и создает эту самую красоту: это ведь не роман, а документ. Могучий художественный талант автора здесь играет явно служебную роль, помогая только экспрессивности выражения документальной правды. Сравним это хотя бы с «Реквиемом» Ахматовой; я ничего худого не хочу сказать об этом известном произведении, чувствую только одно: его портят рифмы.

Сам Солженицын, как бы предугадывая подобные соображения, заранее их опроверг указанием на любопытный факт: на Западе еще до «Архипелага» появилось не менее сорока фундаментальных исследований, зафиксировавших и доказавших существование в Советском Союзе широко разветвленной репрессивной системы — того же ГУЛага. Значит, дело вроде бы не в информации как таковой, информация и раньше была, нужно было художественное слово, опыт художественного исследования (определение жанра

книги, данное самим Солженицыным), чтобы эти факты дошли до сознания благодушствующего Запада — и потрясли это сознание.

Думается все-таки, что воздействие «Архипелага» было связано не с формой книги, а с объективным положением дел в мире. Солженицын добивал уже потускневший и пошатнувшийся коммунизм, уже умирающий коммунистический миф. Коммунизм к тому времени уже сам себя ослабил — разоблачением Сталина (отнюдь систему не очистившим), потом Венгрией и Чехословакией. Конечно, живя в китовом чреве или, лучше сказать, во рву львином, трудно было это увидеть — изнутри увидеть и почувствовать: ведь потенциальную опасность для собственных угнетенных подданных режим сохранял колоссальную. И тут, как всегда, оправдывается трюизм: со стороны виднее. Именно Запад мог наблюдать упадок коммунизма, его если не эволюцию, то по крайней мере и уж бесспорную инволюцию, свертывание. У людей подсоветских такого ощущения возникнуть не могло: все равно было страшно и противно.

В этом отношении крайне показательна вся публицистика Солженицына: она исходит из предпосылки, что коммунизм — метафизическое зло, что если он и не вечен, то временным изменениям уж никак не подвержен, что его природа со временем и во времени не меняется. Отсюда пошел его известный спор с Сахаровым о природе коммунистической идеологии: Солженицын решительно не соглашался с той мыслью Сахарова, что идеология коммунизма мертва, что она превратилась в формальный ритуал, в правило политической и всякой иной игры. Солженицын же доказывал, что и в таком варианте она продолжает оставаться патогенной и ответственной за все зло советской жизни. Тогда казалось, что прав Солженицын; жизнь показала, однако, что сахаровская позиция была более точной. В советской жизни произошло отделение житейского поведения от политики и идеологии, я бы даже сказал — отделение и отчуждение коммунистов от коммунизма: люди стали жить иными мотивами, например, жаждой власти как таковой или стремлением ко всяческому преуспеянию. Идея коммунизма, идеология коммунизма не могла существовать сама по себе, в отрыве от ее эмпирических носителей. Отказ Солженицына признать это свидетельствует о метафизичности его мышления, о его, лучше сказать, платонизме, которому свойственно представление о самостоятельном, автономном бытии неких смысловых

структур или «идей». Именно такой склад ума должны привлекать формулы типа «красота спасет мир» — хотя, как мы уже имели возможность убедиться, в эту вполне метафизическую формулу Солженицын — в своей Нобелевской речи — вложил конкретное эмпирическое содержание.

Повторю уже сказанное: за формулами типа «красота спасет мир» угадываются и обнаруживаются претензии русских писателей на особую роль в общественной жизни, причем претензии вполне понятные и в некотором смысле даже оправданные. Как говорил тот же Солженицын: литература и всегда была в России вторым правительством, то есть высшим духовно-нравственным авторитетом. Литература в несвободной стране заменяла собою все: и парламент, и церковь. Это была своего рода универсальная трибуна; русский толстый журнал, например (явление, не существующее на Западе), был чем-то вроде университета или даже философской системы. И за всем этим невольно забывалось одно немаловажное обстоятельство: сомнительность, двусмысленность, некая метафизическая, что ли, не-solidность самого типа писателя, художника, деятеля искусств; его, этого типа, принципиальная, так сказать, маргинальность, необязательность, вторичность — забывалась.

У молодого Чехова есть забавный рассказ о том, как пожилой, преуспевающий, немалых чинов человек вдруг обнаружил у себя живописный дар. Сначала он испытал отчаяние: жизнь собственную испортил, талант в землю закопал; потом же, поужинав рябчиком и запив его бургундским и улегшись в комфортабельную постель, этот человек понял, что немного и потерял, вспомнив к тому же о чердачном и подвальном существовании голодной богемы. Чехов был человек иронический и, занимаясь литературой, не слишком-то сильно это занятие уважал (хотя любил, это другой вопрос: без любви никакого дела хорошо не сделаешь, а Чехов, как известно, писал хорошо). Чехов был в России человек западный, то есть в сущности буржуа: солидный, организованный, надежный человек. Понятно, что будучи таковым, он и не мог уважать тип художника: все художники у Чехова — народ малопрятный. Это с негодованием констатировала Ахматова — поэтесса, делавшая из собственного занятия культ. Но можно привести еще один пример самокритического самосознания художника, и пример даже более выразительный, чем чеховский, потому что здесь мы

имеет дело именно с осознанной и артикулированной проблематикой: это Томас Манн и его понимание художественной деятельности, его оценка типа художника.

На эту тему можно говорить очень много (как и делал сам Томас Манн), но мы сразу же войдем в суть дела, если вспомним, что он был склонен отождествлять тип художника, артиста, человека искусства — с типом жулика, авантюриста. Достаточно вспомнить роман «Признания авантюриста Феликса Круля», чтобы понять, о чем идет речь: Феликс Круль — именно артист, с его главным свойством — способностью перевоплощения, умением и жадной жить в чужих личинах, носить и менять маски... В одной своей статье Томас Манн, оценивая статус художника, писателя, вспомнил забавный случай: один жулик, поселившись в роскошной гостинице, указал род занятий — писатель. «Мы должны быть довольны тем, — иронизирует Томас Манн, — что жулики считают наше занятие respectable».

Но самым важным, самым ответственным из того, что сказал на эту тему выдающийся писатель, нужно считать эссе Томаса Манна «Брат Гитлер», написанное в 1938 году. Мысль этого сочинения — указание на художественную природу личности Гитлера, на артистизм его личности, на модификацию в этой личности все того же духовно-психологического типа художника. «Это очень смущающее родство, — пишет Томас Манн, — и я не хотел бы закрывать глаза на это».

Это эссе Томаса Манна было недавно издано в России, а у меня под рукой нет ни русского, ни какого иного его текста. Вышеприведенную фразу я цитировал по книге немецкого историка Иоахима Феста «Гитлер», вышедшей в 1973 году.

К этому замечательному сочинению я сейчас и обращаюсь, тем более, что Иоахим Фест очень много и детально пишет о том же — о Гитлере как типе художника, артиста. Но сначала о другой книге, тоже в своем роде замечательной — о мемуарах Альберта Шпеера, гитлеровского придворного архитектора, а во время войны министра вооружений. Его мемуары называются «Третий Рейх изнутри». Читая эту книгу, я был поражен одним обстоятельством в описании Шпеера. Гитлер предстает вялым, даже ленивым человеком, мало и лишь в экстремальных обстоятельствах работавшим. Бурная энергия, порой развивавшаяся Гитлером, была явно истерического происхождения: понятно, что совсем вялый и ленивый человек не мог бы прийти к власти в такой

стране, как Германия. Но взрывы этой истерической энергии можно ведь назвать и по-другому: скажем, вдохновением, художественной инспирацией.

Это же впечатление создается и укрепляется чтением книги И. Феста. Он приводит, в частности, воспоминания Августа Кубичека — друга юности Гитлера, а также людей, знавших Гитлера в самое тяжелое для него время, когда он, прожив небольшое родительское наследство, поселился в общежитии для молодых людей (что-то вроде ночлежки, но по-немецки пристойной). Все эти люди в один голос говорят о том, что Гитлер был визионер, мечтатель, человек, чуждый миру, живший исключительно своей собственной внутренней жизнью. Тут даже не имеет первостепенного значения тот факт, что Гитлер действительно хотел стать художником, живописцем — дважды поступал в Венскую Академию живописи, но оба раза проваливался на вступительном экзамене. Этот провал и развившийся отсюда комплекс неполноценности не так уж и важен, если помнить, что Гитлеру изначально была присуща природа художника — фантазера и мечтателя. Его художественная энергия канализировалась иными путями, реализовавшись в создании грандиозного, как сказали бы сейчас, хешпенинга германского Третьего Рейха и второй мировой войны. Он видел свой путь в терминах грандиозной трагедии: ее-то он и ставил. Можно сказать, что он меньше всего думал о Германии — его волновала проблема собственной художественной реализации. Вот что пишет Иоахим Фест о формирующих годах молодости Гитлера в общей атмосфере начала века:

«В 1906 году Герман Гессе в романе «Под колесами» красочно описал неурядицы тогдашней молодежи и предсказал ей мрачное будущее. Это делали и другие писатели того времени — среди них Роберт Музиль и Франк Ведекинд. Их героев, чем бы они ни занимались, объединяло страстное противостояние буржуазному миру и буквально яростная приверженность искусству. Они презирали дело своих отцов, не испытывая к ценностям предшествующих поколений ничего, кроме презрения. Наоборот, артистическое существование воспринималось как благородное именно потому, что оно было социально бесплодным. Все, кто выступал за порядок, долг, выдержку, клеймились как «буржуа». Буржуазная ментальность, по мнению этой молодежи, обеспечивает жизненный успех, но она нетер-

пима к любой форме экстраординарности. С другой стороны, рост и обогащение подлинной культуры, высокий духовный взлет могут быть достигнуты только в одиночестве, в экстремальных ситуациях человеческой и социальной отчужденности. Художнику, гению, сложной личности вообще нет места в буржуазном мире. Его настоящее место — на окраинах общества, там, где размещаются вместе и одновременно морг для самоубийц и пантеон бессмертных. И хотя Гитлер жил в убогих меблированных комнатах, хотя его представление о себе как о художнике было до смешного преувеличенным, хотя никто не признавал за ним таланта, хотя его реальная жизнь в молодежном общежитии была отмечена печатью паразитизма и антисоциальности, не брезгающих и мелким жульничеством для целей выживания, — все это исподволь подспудно работало на концепцию гения, каким он тогда понимался».

При всем при том революция, совершенная Гитлером, была в некотором роде консервативной революцией, направленной на восстановление строгого общественного порядка, на фиксацию исторически сложившихся социальных связей. Буржуазный мир отнюдь не был разрушен нацистской революцией. Одним из главных внутренних конфликтов движения как раз и был конфликт партии порядка, представленной самим фюрером, с революционными бандами штурмовиков Рема — СА. Это были немецкие хунвэйбины. Вот эту стихию Гитлер подавил. Его влек к порядку, к строгим формам опять же инстинкт художника — конструктора социальной материи. И еще одно любопытнейшее обстоятельство следует отметить, то, что Томас Манн называл нечистой совестью художника. Художник у Т. Манна — это «бюргер с нечистой совестью». Он выбился из упорядоченного буржуазного мира, но тайное его желание — в этот мир вернуться, доказать, что и он, так сказать, порядочный человек. Или, как говорил Томас Манн, человек, носящий в душе хаос, должен быть корректно одет.

Мы знаем, что в конце концов Гитлер отдался хаосу, разрушительной дионисийской стихии. Художественный жанр, в котором он работал, был не семейным романом в духе девятнадцатого века, а трагедией, причем именно современной, а не античной. А современная трагедия, как сказал Иосиф Бродский, отличается тем, что в ней погибает не только герой, но и хор.

Вот каковы импликации искусства — его не созидательные уже, а разрушительные потенции, когда оно пытается стать моделью общественного бытия, построить мир по законам красоты, воплотить в жизнь идеальное совершенство эстетической иллюзии. Вот какие истины открываются, когда начинаешь вдумываться в звонкие формулы типа «красота спасет мир».

И в заключение — один интересный и малознакомый русской аудитории пример из истории фашистской эстетики, или, лучше сказать, эстетики как носителя фашистского мировоззрения.

В Германии во времена Гитлера прославилась кинематографистка Лени Рифеншталь. Она была в свое время актрисой немого кино и танцовщицей, потом стала кинорежиссером, сняла несколько игровых фильмов — малоудачных, хотя и отмеченных острым визуальным видением. Но настоящими шедеврами Лени Рифеншталь стали два полнометражных документальных фильма — «Триумф воли» (о съезде нацистской партии в Нюрнберге в 1935 году) и «Олимпия» — об Олимпиаде тридцать шестого года в Берлине. Они поразительно талантливы, отличаются удивительной визуальной красотой. Получилось так, что Лени Рифеншталь в глазах всего мира предстала певцом фашистского режима, чуть ли не Гомером его: вроде как Маяковский был лучшим талантливейшим поэтом советской эпохи. Но Маяковский сам ушел из жизни, а Лени Рифеншталь осталась жива, она и сейчас жива: ей девяносто лет. Ее карьера кинематографиста, естественно, кончилась после войны; она даже несколько лет отсидела в тюрьме. Талантливая женщина нашла выход из положения: стала заниматься фотографией и открыла удивительный объект: жизнь нубийских племен в Черной Африке. Две ее книги о нубийцах стали мировыми бестселлерами. Потом Лени Рифеншталь увлеклась подводными съемками (овладела подводным плаванием в семьдесят один год). И тут она продолжает создавать визуальные шедевры: неумиряющий талант и удивительный пример жизненной силы (ее теперешнему мужу сорок четыре года).

Сейчас в Америке готовятся к изданию мемуары Лени Рифеншталь. По этому поводу в Германии побывал и взял у нее интервью корреспондент журнала «Вэниги Фэр» Стефан Шиф. Он все добивался, что такое фашистская эстетика и каковы мысли виднейшего представителя таковой по этому поводу. Этот разговор не нравился Лени Рифеншталь.

«Я только слышу об этой эстетике, но сама никогда не думала о ней, — говорит Лени Рифеншталь. — Я читала об этом, но так и не знаю, что это значит. Но вот если я вас сниму, одни фотографии будут лучше других, а та, на которой я увижу ваши неповторимые особенности, будет самой лучшей. И так со всем, что я вижу. Я предпочитаю показывать самое лучшее, прекраснейшее. Это делает меня счастливой, помогает мне жить. Когда я под водой, я вижу красных рыбок, синих, серых. Я предпочитаю красных и синих серым».

На этом и поймал Лени Рифеншталь вьедливый американский журналист, — и вот к какому выводу о фашистской эстетике пришел Стефан Шиф:

«Общество, которое ценит красных и синих рыбок и уничтожает серых, — это фашистское общество. И когда человек, считающий себя художником, — как Гитлер считал, — пытается создать общество столь же совершенное, как произведение искусства — результат этой попытки неизмеримо ужасен. Я смотрю слайды, что показывает Лени Рифеншталь, и мне приходит в голову, что, может быть, как и многие первоклассные художники, она не понимает по-настоящему то, что делает; она только знает, как делать это. Искусство, уничтожающее серых рыбок, — вроде болеутоляющего, но вредоносного наркотика, оно стремится избежать подлинного опыта бытия».

Но ведь любое искусство уничтожает серых рыбок: принцип отбора материала, его придуманной, а не естественной организации, — азбука и априори искусства. Поэтому, вспоминая опыты человечества в двадцатом веке, столь склонном ко всякого рода эстетическим утопиям, к проектам социального совершенства, давайте спокойнее и трезвее отнесемся к заветам классиков и к их рецептам всеобщего спасения — красотой ли, обобществлением ли производства или любыми другими сильнодействующими средствами. Будем помнить, что подавляющее большинство из нас — серенькие рыбки; вспомним песню времен русской гражданской войны: цыпленок тоже хочет жить.





## ГУБЕРНАТОР ЕДЕТ К ТЕТЕ

Известно, что в России кроме водки есть еще один род сивухи — духовной сивухи, как сказал бы Ильич: стихи. Виршеплетство — великолепное занятие для амбициозных лодырей: создавая видимость дела, оно в действительности делом не является. Настоящий поэт рождается раз в полстолетия, и история любой национальной культуры может насчитать не более двух десятков поэтов, о которых стоит говорить через неделю или через сто лет после их смерти. В Советском Союзе, однако, создалось еще одно понятие: профессиональный поэт. В громадном своем большинстве эти люди выполняли функции, сходные с таковыми прежних служителей культа: они, так сказать, окормляли духовные нужды пасомых в соответствии с господствующей идеологической нормой. Это было вполне пристойное занятие — в том смысле, что им можно было кормиться. Я говорю это без всякой иронии, ибо полностью солидарен со словами эренбургского Хуренито: жизнь научила меня уважать любые занятия и ремесла. Сам я однажды вычеканил такой афоризм: любая литература стоит столько, сколько за нее платят. (Гениев просят не беспокоиться.)

Сравнение стихописания с винопитием в нашем контексте отнюдь не случайно. В коммунистическом мире водка создавала иллюзию свободы, никакой свободы в действительности не принося, а только отяжеляя жизнь пьющего. И точно так же было со стихами: пища таковые, человек не от плохой жизни уходил, а усугублял ее мизерность, — как муха, которая, стараясь вырваться из паутины, все больше в ней запутывается. Потому что стихи были одной природы с самим коммунизмом: они были выдумкой, уходом от реальности под видом ее сублимирующего преобразования. Молодой человек, занимавшийся фарцовкой, эффективнее боролся с советской властью, чем молодой человек, писавший стихи под Пастернака. Стихи — это для гениев, ни в

коем случае не для деловых людей. В каком-то наиболее общем — наиболее здоровом — смысле стихи и дело — понятия противоположные. Все это приходит в голову, когда видишь два поэтических сборника, изданных Валентином Федоровым, бывшим губернатором Сахалина. В одном из них портрет автора — воспроизведение обложки журнала «Деловые люди», номер 6, за ноябрь 1990 года, на какой обложке сфотографирован Федоров в губернаторской своей ипостаси. То есть были времена, когда он считался деловым человеком.

Валентин (Петрович) Федоров сам себя наделил второй фамилией — Сахалинский, которая звучит как добавление к титулу. Это раньше вторую фамилию давали за особые заслуги, вместе с княжеским или графским званием. Например: Суворов-Рымникский, Румянцев-Задунайский, Муравьев-Амурский; вторая фамилия указывала на место славы увенчанного героя. Валентин Федоров действительно прославился, когда бросил профессорскую кафедру в Московском Институте народного хозяйства им. Плеханова (тут вспоминается Розанов: «профессор должен быть балаболкой») и поехал на Сахалин проводить экономические реформы. Тогда он был героем дня. Помню статью в «Огоньке», самом передовом журнале гласности, посвященную Федорову; все бы ничего, но насторожила одна деталь: журналист с восторгом писал, что Федоров не только экономист и энтузиаст перестройки, но еще и романы сочиняет. Это напомнило мне одну запись Максима Горького в его книге «Заметки из дневника. Воспоминания»:

Матрос Балтфлота В. очень любит науку, ждет от нее разрешения всей «путаницы жизни» и всегда говорит о ней с радостью и верой. Сегодня он, между прочим, сообщил потрясающую новость:

— Знаете, говорят, будто один выученный американец устроил машинку замечательной простоты: труба, колесо и ручка. Повернешь ручку и — все видно: анализ, тригонометрия, критика и вообще смысл всех историй жизни. Покажет машинка и — свистит!

Мне эта машинка тем особенно нравится, что — свистит.

Тут же, в статье «Огонька», приводился соответствующий куплет из одного федоровского романса, в котором было

слово «искра» (с ударением на последнем слоге). Я тогда же сказал: с этим человеком будут еще проблемы. Сахалин перестроить Федорову не удалось, и слинял он оттуда как-то незаметно, отнюдь не так, как туда отправлялся, без всяких фанфар. Но псевдоним он себе придумал, и романсы свои издал аж в двух книгах. И на первой же странице первого сборника объявилась эта самая искра:

*Я спеть хочу романс  
Любви последней.  
Нежданный реверанс  
Поры осенней  
Так всколыхнул меня,  
Зажег искру огня,  
Чаруя и маня.*

Первая книга Федорова-Сахалинского вышла в издательстве «Московский писатель»; это, надо полагать, или бывший Московский Рабочий, или Советский Писатель, а может быть и контаминация обоих высокопрофессиональных заведений. Поэтому понятна деликатная, но недвусмысленная издательская отмежевка в аннотации книги: «Стихи публикуются в авторской редакции», что значит: за этого графомана мы ответственности не несем. Надо полагать, что автор не только сам редактировал свои стихи, но и сам оплатил их публикацию, может быть даже в твердой валюте, — так же как и апологетическое предисловие явно стороннего, не столичного человека Виктора Максимова, которое кончается словами:

Валентин Федоров (Сахалинский) родился и созрел в краю алмазов и сам стал одним из них. А сибирский алмаз, как известно, растет долго — в глубине, под тяжестью каменных глыб и в вечной мерзлоте. Но, филигранно отшлифованный временем, он превращается в неповторимый, изумительной красоты бриллиант.

И тут не может не вспомниться заголовок статьи на обложке журнала «Деловые люди», той, где портрет тогдашнего сахалинского губернатора: «Убытки от алмазного соблазна».

Оба сборника Федорова называются «Губернаторские романсы». Признаюсь, в первую минуту я был как бы удивлен,

причем приятно удивлен, богатством поэтических ассоциаций сахалинского администратора. Ассоциации тут возникают ни более ни менее как с Кипплингом, одна из стихотворных книг которого называется «Департаментские песни». Это оксюморное словосочетание таит громадную поэтическую силу. Кипплинговский департамент — не канцелярия, а высокая поэзия: поэзия землепроходцев, исследователей, воинов. Освоить Индию — это вам не исходящую написать. «Департаментские песни» открываются знаменитым посвящением: I have eaten your bread and salt, I have drunk your water and wine, The deaths ye died I have watched beside And the lives that ye led were mine. («Я ел ваши хлеб и соль, Я пил ваши воду и вино. Я видел воочию, как вы умирали, И жизнь, которую вы вели, была моей жизнью».) И вот тень гениальной книги как бы легла на доморощенный сборник сахалинского губернатора — тень самого названия. А Сахалин это ведь тоже в некотором роде Индия, тут ожидаешь по меньшей мере какого-нибудь Джека Лондона в роли его певца. Но с этой ролью Федоров не справился, и его романсы — чистой воды пародия, причем непреднамеренная, то есть самая смешная, и на поэзию, и на бремя белого человека. Словосочетание «Губернаторские романсы» не оксюморно, а просто комично. И ассоциации оно вызывает скорее шутовские, вроде «положение хуже губернаторского» или «мои финансы поют романсы». Потом начинают вспоминаться литературные уже образы, например строчки Саши Черного: «Губернатор едет к тете, Нежны кремевые брюки. Пристяжная на отлете, Вытанцовывает шутики».

Потом приходит очередь Гоголя — того губернатора из «Мертвых душ», который вышивал по тюлю. Ну и наконец возникает в ассоциативной памяти несравненный Андрей Антонович фон Лембке — гениальное творение сатирической музыки Достоевского. Это тот губернатор из романа «Бесы», который, утешаясь в служебных передрыгах, клеил из бумаги театральное представление, вокзал с отходящим поездом и кирку. Кроме того, он написал роман, который подверг тонкой критике Петруша Верховенский:

Две ночи сряду не спал по вашей милости: все читал, днем-то некогда, так я по ночам. Ну-с, и недоволен: мысль не моя. Да наплевать, однако, критиком никогда не бывал, но — оторваться, батюшка, не мог, хоть и недоволен! Чет-

вертая и пятая глава это... это... это черт знает что такое! И сколько юмору у вас напихано, хохотал. Ну, там в девятой, в десятой, это все про любовь, не мое дело; эффектно, однако; за письмом Игренева чуть не занюнил, хотя вы его так тонко выставили. Знаете, оно чувствительно, а в то же время вы его как бы фальшивым боком хотите выставить, ведь так? Угадал я или нет? Ну, а за конец просто избил бы вас. Ведь вы что проводите? Ведь это то же прежнее обоготворение семейного счастья, приумножения детей, капиталов, стали жить-поживать да добра наживать, помилуйте! Читателя очаруете, потому что даже я оторваться не мог, да ведь тем сквернее. Читатель глуп по-прежнему, следовало бы его умным людям расталкивать, а вы...

Эта тонкая лесть, искусно замаскированная под грубую правду, лишила бедного Лембке последних мозгов, и он пошел на поводу ловкого провокатора, чем подверг вверенную ему губернию неслыханному позору и поруганию. Воспоминание об этом эпизоде диктует стиль моих нелицеприятных высказываний: а вдруг Федорова-Сахалинского еще раз призовут к государственной работе? Надо, чтобы он знал правду. Это наш гражданский долг: говорить начальству правду в лицо.

...С другой стороны, а почему бы и нет? Почему бы губернатору не писать стихи? В русской литературе уже был прецедент: Салтыков-Щедрин. Правда, он был всего лишь вице-губернатором, и писал не стихи, а прозу. Но были и стихотворцы на российской государственной службе: Грибоедов, Тютчев. Беда, однако, в том, что Федоров-Сахалинский пишет хуже не только Киплинга, но и Тютчева. Вот посудите сами — стихотворение, названное «О себе»:

*Я азиат, а также европеец,  
И относительный эпикуреец,  
А это значит просто — воркоголик,  
Но уважаю ресторанный столик.  
Два раза терпеливо разъясняю,  
Но в третий за себя не отвечаю.  
Писал об экономике Берлина,  
Три года губернатор Сахалина,  
Переведен оттуда в замминистра,  
От этой чести отказался быстро.*

*Расценено как самоизвержение.  
Освободился для стихосложения!*

Свободного времени Валентин Федоров действительно не теряет: в его второй книжке сто шестьдесят пять стихотворений, написанных менее чем за год: с 23 января 1994 по 13 января 1995 года. Такой точности мы обязаны тщательной датировке стихов самим автором. Он и место указывает — где написано, и мы можем убедиться, что вдохновение не оставляет Федорова нигде — ни в Лондоне, ни в Тироле. «О какая прекрасная роль, Что приплась на него, на Тироль!» О Лондоне: «Мне Букингэмский нравится дворец — Под лупой, в фас нарядный и в торец. Там за разводом следует развод. Теперь Диана иск свой подает».

Вот, по-моему, лучшее у Федорова:

*Что наша жизнь? Экспромтом пьеса.  
Открылась дверца мерседеса,  
Изящный профиль, и Она —  
Как будто чудные тона  
Сошли с полотен Ренуара —  
Коснулась прозы тротуара.  
И каждый жаждал ее взора.  
Бессильны и златые горы! —  
Предупреждали каблучки.  
Ее воздушные очки  
От встреч ненужных охраняли,  
И зайчики на них плясали.  
Взяла букет, не сняв перчаток,  
И, подарив банкнот остаток  
Цветочнице таких же лет,  
Вернулась в свой кабриолет.*

Ведь это откуда идет? Федоров пытается подражать Игорю Северянину: «Она вошла в роскошный лимузин, Эскизя страсть в корректном кавалере». Действительно, у него мы находим стихотворение, посвященное этому «упоенному славой магу», как выражается губернатор, — чудовищные, топором сработанные вирши: «Закат серебряного века был жестокий. А славен был тогда в России до окраин Из тех, писал кто поэтические строки, Творец мечтаний — гений Игорь Северянин». Но Северянин здесь ни при чем, тут нужно вспомнить скорее лакея Видоплясова из «Села Сте-

панчиков» или капитана Лебядкина из того же Достоевского. Или гоголевского Петрушку: Федоров слагает слова в строчки, как Петрушка слагал буквы в слова, — чисто механический процесс.

Покрутит ручку и свистит, как та машинка из Горького.

Вообще литературные реминисценции сыплются как из рога изобилия при чтении губернаторских романсов. Вот еще одна: в полемике журнала ЛЕФ с Вячеславом Полонским Шкловский писал, что Полонский не литератор, а администратор и посему критике не подлежит, как не подлежит ей внезапно запевший театральный пожарный. Впрочем, имя свое в литературе Валентин Федоров оставит, как оставил его граф Хвостов. Даже ходовое словечко может появиться, сатирический стереотип: как есть письма Гоголя к калужской губернаторше, так теперь будут романсы сахалинского губернатора.

Я говорил уже, что издание федоровских стихов и предисловие к ним в одном из сборников производят впечатление авторской инспирации. То же следует сказать и о справке об авторе, приложенной к одному из сборников, — ее явно написал сам губернатор. Там есть такие фразы:

**Бывает вялым. Вообще-то пассивность не соответствует его взрывному темпераменту, но ценит такое состояние, ибо в это время возникают сильные чувства, а они порождают творчество. Предложил принцип три Ф: новые формы, фирмы и фермы. То тут, то там он появлялся в обществе рыбаков, фермеров, владельцев гостиниц и магазинов то в неказистой одежде в модном тогда стиле grunge, то в пятнистом маскхалате, небрежно накинутом на роскошный костюм от Hugo Boss. Никогда не пьет чай в рабочем кабинете, это расслабляет волю. Предпочитает рейнские и мозельские вина, в которых хорошо разбирается.**

Как писал Маяковский: себе, любимому, посвящает автор эти строки. И тут не капитан Лебядкин уже, и не Петрушка, и даже не фон Лембке, а Хлестаков появляется в полном своем обличье: одет по моде. И возникает мучительный вопрос: как могли этого балаболку хоть на миг подпустить к государственной работе? Как такой человек вообще мог попасть в ту колоду, из которой выбирали козырей?

Тут существует соблазн однозначного ответа, и многие, слишком многие охотно его дадут: да это демократия таких шутов вырастила и выдвинула, всех этих Жириновских. Но если б это было так, то чем был бы тогда Запад? Там такие чудачки веселят публику разве что в комедийных телевизионных шоу, а политику, не говоря уже об экономике, делают люди достаточно серьезные. Нет, Валентин Федоров-Сахалинский — это советский продукт, чистая культура коммунистического мифотворчества. Я повторяю то, что уже говорил: коммунизм с самого начала был вот этими неграмотными виршами, вот этой бездарной фантазией, осуществлявшейся задвинутыми захолустными мечтателями. Лучше всего они описаны Андреем Платоновым в новости «Город Градов». Это не сатирическое описание, конечно, а проникновение в архетип, как все у Платонова. Федоров-Сахалинский — такой вот архетип коммунистического визионера, с его убогой фантазией канцеляриста. Кстати, люди такого типа в начале коммунизма и литературой пытались командовать, из них на девять десятых состоял РАПП. Какой-нибудь Семен Родов — тогдашний аналог Федорова. И самое интересное, что в процессе эволюции коммунистического общества эти люди оттеснялись, сходили на нет, их вытесняли спецы, хозяйственники-практики: те, которым надо было не фантазировать, а, скажем, выдавать чугуны. Чугун не Бог вещь что, но все-таки не бумага, которая все терпит. Носители утопического коммунистического сознания были оттеснены в ту же литературу, где они составили большинство Союза писателей, или в разного рода идеологические заведения, порой даже в академические институты, откуда, кстати, вышел и Валентин Федоров. Конечно, в этих институтах были и талантливые ученые, как талантливые писатели были в ССР. С сахалинским губернатором не спутаешь его однофамильца Бориса Федорова. Я не о них сейчас говорю, не об этих новых советских западниках, а об архаических реликтах коммунистического утопизма. В перестройку эти реликты оттаяли и появились на поверхности, они очень шумели и поначалу произвели впечатление серьезных, деловых людей, почему Валентин Федоров и появился на обложке соответствующего журнала.

Но дело даже и не в нем, не в том, что он стихи пишет, даже и плохие. В конце концов это его личное дело, и не стоило бы говорить о Валентине Федорове специально, если б не одно обстоятельство: он эти стихи печатает, будучи в

полной уверенности, что эта акция зачтется ему в плюс, он рассчитывает на общественное сочувствие, ориентируясь на традиционный образ советского человека, любителя рифм. Писать стихи, по русским стандартам, — уважаемое занятие. Явление губернатора-поэта, ожидающего фанфар, указывает на серьезные недостатки русского сознания — нереалистического, склонного к мечтам и звукам, а не к реальной жизненной работе. Экономист, душу полагающий в стихи, — это какое-то извращение.

Но, кажется, на этот раз номер не прошел, и стихотворец не триумфа дождется, а подвергнется осмеянию. И не только потому, что стихи чудовищно плохие. Время стихов прошло — в том смысле, что отныне их будут писать только настоящие поэты, а не кто попало. Жизнь изменилась — взяла русского человека в работу, в серьезную работу, от которой зависит, буквально, его выживание. Сейчас ему не до стихов. Даже Высоцкий утратил популярность.

Что же касается Федорова-Сахалинского, то у него, после того как он оставил государственную службу, артистические шансы незначительны, но все же есть. Его романсы при случае можно петь, — поет же после Высоцкого Розенбаум, и ничего, находит сбыт. Если б сам губернатор мог петь, но видимо не может — нанял для записи грампластинки еще какого-то бедолагу. А то бы Федоров имел определенный резонанс в местах массового отдыха — на манер персонажей «Приключений Гекльберри Финна», которые, раздевшись догола и выкрасив тела в полоску, пробежались на четвереньках по сцене в номере, называвшемся «Королевский камелеопард». Одного из этих артистов звали Герцог, другого — Король. Это вам не какой-нибудь губернатор.





## ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТ

Александра Проханова я заметил давно — еще до перестройки. Помню его статью в «Литературной Газете» году в 84-м или даже 83-м — об Афганистане. Была неожиданной фразеология статьи: достаточно дикая, но какая-то несоветская, неофициозная, неказенная. Что-то, помнится, говорилось о том, что из смотровой щели танка, ползущего в песках Афганистана, открываются всемирные моря. В Проханове чувствовался плохой, но поэт. Он нес какую-то неканоническую, неполитичную чушь: о глобальной геополитике, о тайне четырех океанов, о всемирно-исторической миссии советской армии. Официальная пропаганда таких слов не говорила, ограничиваясь в основном расхожим штампом об ограниченном контингенте с дружественной миссией, о братской руке помощи. И поначалу готово было возникнуть представление о каких-то скрытых силах и подземных, до поры до времени, течениях в советской политике, о том, что прохановская статья некий пробный шар какой-то альтернативной линии, и прочее в том же духе. Но потом становилось ясным, что это специфика газеты, как-никак называвшейся литературной: орнаментальный завиток на казенной суконной ткани, цветная петлица на шинели. И тогда вспоминался Ильич, умевший выругаться: его слова о том, что поп по призванию в тысячу раз отвратительней попа по службе.

Следующим сильным впечатлением от Проханова было его появление на экранах американского телевидения, не помню уж в какой передаче и по какому поводу. В том-то и дело, что слова его были неважны, потому и не запомнились: во-первых, говорил он все о том же, а во-вторых, впечатление от слов было забито впечатлением от его, Александра Проханова, внешности. Это внешность совершенно необычная для человека из того лагеря, который мы при-

вычно связываем с политической реакцией. Для нас реакционер в России — это все еще старый партаппаратчик, человек, даже внешний вид которого усреднен, униформирован, выдается вместе с типом костюма и галстука из кремлевской или обкомовской каптерки. Поразило то, что Проханов худ и, главное, длинноволос. Он похож на классического русского нигилиста семидесятых годов прошлого века, даже на героя романов Достоевского. Э-э, подумалось тогда, да тут уже не большевики, надо копать поглубже, к центру земли, — русской земли, разумеется: тут русский дух, тут Русью пахнет! Русью, естественно, уходящей — но Русью. Что же касается большевиков, то один все-таки пришел на ум в связи с Прохановым: Антонов-Овсеенко, тот самый, который арестовал Временное правительство. Тот тоже был длинноволосый, да еще и в пенсне: тип полуинтеллигента, пролетария умственного труда, как говорили в старину. Вспомнилось, как в шестидесятые годы журнал «Новый Мир», тщательно искавший в большевицком прошлом реликты интеллигентности, опубликовал письма и дневники Антонова-Овсеенко времен его парижской эмиграции; выяснилось, что он благоговейно похаживал в Лувр, что, как известно, не помешало ему устроить беспорядки в другом, не менее импозантном, дворцовом здании.

Окончательную ясность в картину внесло интервью, данное Прохановым журналу «Элементы» — орган неких новых правых с претензией на интеллектуализм. Это журнал не просто правый, не просто консервативный, но архиправый и архиконсервативный; еще лучше назвать эту консервативность и правизну архаическими. Это некие архаические революционеры, а говоря проще — фашисты. Они стараются очистить фашизм от его, так сказать, исторических свершений — и представить в первоначальном блеске чистой идеи, опять хотят соблазнить этим товаром. Это некие монахи фашизма, я бы сказал, — или его эстеты. Александр Проханов очень удачно вписывается в эти ряды.

Но что такое сам фашизм? Это идеология, идеологическое прикрытие людей определенного психического склада — социальных маргиналов, неудачников, изгоев. Изгоем может быть и гений; отличие фашиста — как психологического типа, подчеркиваю, — в том, что он не гений. Как я сказал уже выше: поэт, но плохой. Томас Манн об этом гениально написал в эссе «Братец Гитлер», где он показал фюрера

именно как пародию художника, обезьяну гения. Смердяков против Ивана Карамазова, если вспомнить русские параллели. Вспомним Геббельса: министр пропаганды был автором нескольких романов и даже, кажется, имел ученую степень. Исчерпывающий, научно точный анализ этого типа людей дан в знаменитой книге американского философа Эрика Хоффера «Истинно верующий», и я помню, что, впервые взявшись за Проханова и новых русских правых, я оперировал именно этой работой.

Истинно верующий — человек прежде всего в чем-то поврежденный, ущербный, неполноценный, калечный — и бунтующий против такого своего состояния. Он ищет некоей веры как способ приобщения к силе. Это момент гиперкомпенсации: сам я ничтожен, но, присоединившись к этой силе, докажу свою полноценность и даже сверхполноценность. Насильничество — обязательный элемент в психологическом комплексе такого увечного.

Даю очень простенький пример соответствующего социального поведения — из всем известной и доступной книги, эренбурговского «Хулио Хуренито»:

В вагоне мы разговорились с одним приказчиком из Малого Ярославца, уродливым горбуном. Он очень своеобразно нападал на коммунизм: «Что я? Образина. Насекомое с человеческим паспортом. Прежде я мог хоть надежду питать — разбогатею, зашуршу катеньками, все наверстаю. Может, скажете, что за деньги нельзя было все захватить? Ошибаетесь, хоть я ей и противен, и она будет юлой юлить, горб целовать, прыщ мой превозносить! А теперь что? За паек работать? Равенство? Так пусть они раньше всех родят ровненькими. Хорошо, за восемь часов работы — полторы селедки. А за горб, спрошу я вас, за мое унижение, — кто за это заплатит? Одно мне осталось — поступлю в протоддел чека и никто меня осудить не посмеет. Не от жадности, а во имя священного равенства».

Мне кажется, что случай Проханова — тот же самый. Этот человек чего-то лишен, чего-то ему не хватает. И он строит идеологию, мотивирующую его отъединенность от мира, его противопоставленность миру, нужду превращает в добродетель. Этот его космизм — так вроде бы называется прохановская идеология — меня мало интересует; меня ин-

тересует именно психология людей, прикрывающихся идеологически. Отчего, скажем, Николай Федоров строил идеологию общего дела — воскрешения отцов? Это пример показателен. Я согласен с тем, что среди этих чудаков попадают гении: если не сам Федоров, то ученик его Циолковский может претендовать на это звание. Но чаще всего это именно чудачки и даже безумцы. И Федорову понадобилось воскрешать отцов только потому, что сам он не мог родить сына.

Что-то подобное следует сказать и о Проханове. Вот что он говорил в интервью «Элементам»:

Я окончил институт (МАИ) в то время, когда в стране возникал во всем своем величии и мощи Технологический Космос. Но в то же самое время в русской жизни, уже достаточно замордованной, возникал и другой вектор, другой пафос. Это русский религиозный, культурный космизм: наша плоская двухмерная жизнь вдруг стала стремительно обретать третью, вертикальную компоненту. Я оказался на стыке этих порывов. Нужно было бы выбрать одно из двух: или строить ракеты, или двинуться в том направлении, куда влекли родовые предания и мой русский генезис, мои дедовские библиотеки и любовь к природе. После изрядных мучений я выбрал второе. Оставив город, своих родных и невесту, поселился в деревне и стал работать лесником.

Прервем цитату: здесь важный пункт, который необходимо зафиксировать, не потерять в дальнейших прохановских словесах. Естественно, это невеста, которую он оставил. Мы здесь сталкиваемся с сексуальной проблемой: это то самое шило, которое не утаить. В дальнейшем этот образ — женский образ! — вернется в очень (а точнее, не очень) прикровенной форме. Продолжаю цитату — интервью Александра Проханова журналу «Элементы»:

Я видел, как начинают таять снега, как они превращаются в ручейки, как появляются первые синие цветы, а затем их сменяют красные. Я усматривал в этом природный языческий цикл, суть которого не объяснить словами, да и не нужно.

Я изучал восточную философию, медитативные приемы, погрязал в родное православие, увлекался фольк-

лором, мне всегда было интересно язычество. Более того, в ту пору у меня был индивидуальный мистический опыт, довольно сильный и интенсивный. Настолько сильный, что он не нуждался в том, чтобы его культивировать. Это был, как говорят православные, род особой космической прелести: мистические прозрения, видения, даже богоявления.

Был момент, когда пришло решение, нет, потребность порвать со светским миром, ощущение, что лишь в монастыре мое благо, моя среда, мое откровение. Но я попросил у Господа отсрочку, и она затянулась. С тех пор я всю жизнь ношушь по войнам, по бойням. Я нахожусь в вертепе, во тьме, потеряв тот мистический опыт, забыв тот свет, что увидел однажды, свет, который мог увести меня.

Здесь интервьюер прервал Проханова, напомнив о том, что тот со своих войн вывез большие коллекции бабочек. Проханов отвечает:

Большинство войн, на которых пришлось побывать, шли по известной дуге нестабильности, в основном в тропиках, переполненных этими поразительными по красоте существами. Некоторых из них я ловил на краях еще дымящихся воронок. Они странные, почему-то очень любят химию, видимо появились в ранние фазы жизни на земле, когда было множество зловонных серных источников. Бабочки прилетают на трупы, на пахнущие свежей краской и лаками военные машины, на корабли.

На этом, пожалуй, можно остановиться. Картина ясна. Александр Проханов — человек страдающий от одиночества. Все его скиты и войны — мотивировка для оправдания этого одиночества, для неумения справиться с ним. Ему ничего не остается кроме того, чтобы прикинуться суровым воином, не нуждающимся, скажем, в женской ласке. Рыцарь-монах некоторым образом. Но — прост русский человек, проговаривается все время: и про невесту проговорился, а теперь и про бабочек. Ясно, что эти бабочки, нежные создания, любящие зловонные запахи, — субститут женщины в бессознательном Проханова.

К интервью в журнале «Элементы» приложена фотография Проханова, причем очень странная фотография: он

снялся голым, в одних трусах. Проханов демонстрирует свое телосложение, надо сказать неплохое. Это опять же вопль о недостающей любви. Молодой Чехов, Антоша Чехонте, сочинял для юмористических журналов шутейные объявления. Одно из них: «Потеряв надежду выйти замуж, продаю свое приданое. Егорушка, приди возьми меня!» Вот эту шуточку напоминает фотография голого Проханова на страницах журнала «Элементы».

Не стоило бы шутить над человеком с реальными и болезненными проблемами, если бы сам Проханов не лез на рожон. Он свои проблемы и фантазии, с ними связанные, хочет представить идеологией и даже политической программой, тогда как это психология, причем самая что ни на есть индивидуальная. Вот за это и надо его бить, вот это и надо разоблачать. Ведь если б, скажем, он остался в своем скиту, ушел бы в монастырь и продолжал бы наблюдать свои мистические явления — так и Бог с ним! Но он же хочет перенести приемы и стилистику этих мистических видений — в политику. Существуют индийские мистики-мудрецы, гуру, и сейчас их очень уж много развелось на Западе. Подлинные знатоки индийской мудрости говорят, что все эти проповедники и прозелиты — жулье, потому что истинный гуру никогда не выйдет из своей пещеры или какого-нибудь еще своего «укривища».

Я даже предполагаю, что Проханов делал попытку уйти в монастырь, но только его туда не взяли. Тут две причины возможны: во-первых, все мы хорошо знаем, как комплектовались церковные кадры, какая инстанция по-настоящему принимала решения. Проханов был, мягко выражаясь, чудак, неизвестно было, чего от него можно ждать, а в серьезных организациях любят людей прогнозируемых. Во-вторых, не исключено, что и самим отцам-пустынникам Проханов показался неподходящим элементом — и по той же самой причине. Вот чем церковь надежнее свободной религиозности: это, что ни говори, культурная институция, ценящая не столько яркую индивидуальность, сколько здравый смысл. И это хорошо, я ни в коем случае не иронизирую. Давно известное правило политической мудрости на Западе: лучше составить правительство из десяти человек, взятых наугад из телефонной книги, чем из десяти профессоров Гарварда. Почему? Да потому, что телефонные люди — это скорее всего мирные обыватели, руководящиеся в жизни здравым смыслом, а профессора Гарварда — каждый сам

по себе, у каждого свое мнение, причем нестандартное. В жизни нужно дуть в рутину, как говорил уже упоминавшийся Чехов.

Спрашивается: можно ли доверить какую-либо ответственную государственно-политическую акцию такому человеку, как Проханов, если его — в том же интервью — посещают такие бредовые видения (Проханов говорит о замысле неких анонимных сил, экспериментирующих с Россией):

**Если говорить очень осторожно и одновременно схематично, то получается следующее. Здесь хотят расчистить территорию, хотя и не до последнего человека, и на этих пространствах, на этом человеческом материале строить совсем другую цивилизацию: это может быть нечто сравнимое с новой Вавилонской башней, новой религией. За 74 года была построена одна машина — и она рухнула. Сейчас начнут строить другую. Начнутся огромные усилия по новому социальному сотворению. Контуры этого сотворения — жуткие. Уже известно о существовании плана под названием «Кольца Сатурна». План родился в США и сейчас перенесен сюда. По некоторым сведениям, он находится в ведомстве Бурбулиса, где над ним работают. План предусматривает создание многомерного, кольчатого, телескопического социума. В нем будет существовать внутренний круг элиты-олигархии, будет внешняя зона, периферия, дальняя периферия и так далее. Разным кольцам будут соответствовать разные статусы, разные стандарты жизни, разные нормы морали и поведения, разные уклады, системы ценностей. В центре же, куда будут сходиться кольца, уже греют гнездо для узкой касты новых жрецов. Для служения ей уже намечен план стремительной переброски в страну третьей волны эмиграции: все, что побывало ТАМ, будет уложено в один узкий пласт ЗДЕСЬ. И в среде этого возвращенного социума будет созидаться новая олигархия или новый ОЛИГАРХ.**

Это бред, самый настоящий бред. Он опровергается элементарно — одной деталью: словами о третьей эмиграции, которую якобы готовят к массовой заброске в бывший Советский Союз. Я сам из третьей эмиграции, и уж я-то знаю, что никто меня никуда не готовит, что я живу в свободной стране и никто мною распорядиться здесь не имеет права.

Да просто спросим: много ли людей из этой эмиграции вернулось? Я знаю только троих — из нескольких сот тысяч. Одного этого достаточно для доказательства бредовости представленной нам картины. Но тут дело даже и не в простых фактах. Основной факт, конечно же, не прост: параноидальное состояние человека, такому бреду предающегося. Что тут главное? Анонимность враждебной силы, описываемой только безличными предложениями. Это значит только одно: над Прохановым тяготеет некая неясная ему самому фантазия, фобия, источник которой и смысл неизвестны ему самому. Это просто-напросто отягощенное бессознательное, рационализируемое сознанием как некая внешне враждебная сила, вовне проецируемая; таким способом невротик старается освободиться от чувства вины и собственной имманентной неполноценности. Невротик всегда — раб бессознательных сил, и чтобы как-то облегчить это невыносимое положение, он хочет придать этим силам статус внешнего объекта, рационализировать свои страхи, представив их реальной внешней угрозой, «заговором».

При этом — насколько же ясно просматривается настоящий характер и смысл прохановского бреда, подлинное его наполнение: конечно же, это фантазия о женщине, о женских гениталиях, о совокуплении. Это ясно уже на лексическом уровне: кольцо, телескопическое разворачивание, внешняя зона, дальняя периферия, теплое гнездо, узкий пласт. Это фантазия о влагалище. В этом тексте даже слово «Бурбулис» кажется сексуально насыщенным. При этом — данные образы воспринимаются как чужие, чуждые, враждебные, это не для него, а для кого-то другого идет все это «строительство»: для «третьей волны», для людей, которым будет хорошо и там, и здесь, а ему, Александру Проханову, нигде не хорошо, — ему не бабы, а только бабочки.

Отсюда вполне понятный вывод: Александр Проханов типичный неудачник. Он однажды еще одну беседу обнародовал — с Русланом Хасбулатовым на страницах своего еженедельника «День», где говорил о том, что он счастливый человек: у него любимая работа, друзья, здоровье, но грянуло над ним сверхличное несчастье — распад державы, то есть что он несчастен не сам по себе, а вместе со всеми. Вот это и есть ложь, вранье: Проханов прежде всего собственной жизнью до глубины души недоволен. Никакой из товарищей — ни Дугин с Соколовым — не заменят ему одной единственной женщины, той самой невесты, от которой он

якобы ушел. И чтобы оправдать как-то это недовольство, он хочет, чтобы несчастье стало всеобщим. Это деструктивная личность, социально опасный тип, в сущности криминал. У него просматривается садо-мазохистская установка: чтобы появилась бабочка, необходим труп. Набокову для этого трупов не нужно было. Вот в том-то и разница между ними — между человеком талантливым и бездарным.

Тем не менее он из этой породы. И я недаром назвал Проханова поэтом и ощутил в нем русский дух. У Проханова есть среда — русский дух утопии, поэтических фантазий, выдаваемых и принимаемых за дело. Проханов — это гниение русской поэзии, разложение русского утопического сознания. И в этой зловонной атмосфере действительно появляются некие бабочки, мелькают какие-то радужные крылышки. Проханов не зря говорит о неких дедовских библиотеках. Он напоминает мне поэта и мистика Александра Добролюбова, человека из круга Мережковского, который, между прочим, тоже, на прохановский манер, удалился из культурного круга, ушел в какие-то скиты или просто отправился бродяжничать. Нельзя не признать в Проханове своего, не увидеть русского. Это большое нотабене всем русским любителям поэзии. Конечно, это бородавка на прекрасном лице. Но как бы ни было прекрасным лицо и как бы уродлива ни была бородавка, — это явление единого организма.



# К ПОНИМАНИЮ ЗАПАДА



## ПАНТЕОН

### ДЕМОКРАТИЯ КАК РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМА

#### 1

Русскому, выросшему в СССР, но сумевшему сохранить застарелые привычки «таинственной славянской души», постоянно кажется, что некие злоумышленники (скорее всего большевики) намеренно лишают его основополагающей Истины. Поэтому его усилия направлены, главным образом, на отыскание Книги, на поиск Единственно Верного Учения. Сдернутая с глаз повязка — такова у него метафора освобождающего знания, и эту метафору он склонен овеществлять, представлять освобождение от тьмы и зла как единовременный акт. Русский — это аргонавт, искатель философского камня. Этим поискам можно посвятить всю жизнь; золотое руно, однако, существует в единственном экземпляре, так же как и философский камень делает всю прочую таблицу элементов чем-то вроде груды булыжника для мощения провинциальных улиц.

У меня нет оснований выдавать себя за носителя какого-то света с Востока, и не истину я возглашаю, а делаю заметки на полях чужих книг. В таком контексте истина — это монтаж цитат. Однако эти заметки (и цитаты) концентрированы на одной теме: в русской литературе начала века, в период так называемого русского культурного ренессанса, эта тема называлась «религиозные аспекты общественности».

Здесь именно американский материал дает богатую пищу для размышлений.

Споры о религии, так обострившиеся недавно в Америке, затронули, конечно, много интересных вопросов, но самой религии коснулись, кажется, в очень малой мере. Как-то

очень быстро разговор сбился с религии на аборты и на то, чему предпочтительнее учить детей в школе: молитвам или правильному употреблению противозачаточных средств. С другой стороны, не только содержание дискуссий, но и тон их оставляли желать лучшего. Создавалось впечатление, что все участники спора — или религиозные консерваторы-фундаменталисты, или атеисты. Не слышалось голоса людей (по крайней мере в массовой печати), которые бы внесли в дискуссию ноту раздумья; говорили только несомневающиеся, и говорили безапелляционно. Русскому трудно было чему-либо научиться, слушая эти споры, трудно было поверить, что спорят люди, выросшие в культурном регионе, обладающем колоссальной религиозной традицией. Не было увязки религиозных вопросов с базовыми основами здешней общественно-культурной жизни. А между тем такая связь просматривается под любым углом зрения: коснемся ли мы культуры, истории, даже географии Америки, — везде мы столкнемся с религиозной проблемой в первую очередь. Сама география Америки наталкивает на мысль о религиозном диссидентстве. Америка — это выселки инаковерующих, колония еретиков.

Вот, к примеру, тема, заслуживающая самого пристального внимания: верно или неверно утверждение о безрелигиозности демократии, об отсутствии среди ее духовных основ темы о вере? Николай Бердяев говорил, что демократия — это скептическая общественная гносеология. Для него эта черта демократии была несомненным минусом (если не просто злом) — манифестацией безверия, отказом от истины. Демократия ему виделась задающей сама себе пилатовский вопрос перед лицом Истины. При такой оценке трудно, конечно, говорить о вере — атеизм кажется не только явлением, стилистически сродным демократии, но ее единственным духовным фундаментом.

Между тем именно русский может многому научиться, размышляя о теме «демократия и религия». Под этим углом зрения он сможет по-новому увидеть русский опыт — и из этого опыта извлечь кое-какой небесполезный комментарий к событиям и тенденциям здешней жизни.

## 2

Начнем с упомянутого уже Бердяева — столкнем его с Петром Струве; обозначится очень интересная конфронта-

ция. О Струве ценное двухтомное исследование написал Ричард Пайпс, и я отсылаю к нему читателей, интересующихся подробностями. Но одной из этих подробностей я и сам хочу воспользоваться.

В 1929 году, уже в эмиграции, Струве написал о Бердяеве статью под названием «О гордыне, велемудрии и пустоте». В ней есть такие слова:

**«Несостоятельность и соблазнительность (Бердяева) — в двух прямо противоположных пороках. В отрешенности от живой жизни, с одной стороны, и, с другой стороны, в горделивой мании — от каких-то общих положений философского или богословского характера прямо переходить к жизненным выводам конкретного свойства. Это — та ошибка, о которой в свое время как о специфической слабости многих русских философствующих умов, и в частности и в особенности самого Бердяева, я уже писал, — ошибка короткого замыкания.**

В этом отношении советская власть оказала воистину медвежьёю услугу таким людям, как Николай Александрович Бердяев, выслав их. Удаленные из той обстановки, в которой они были поставлены лбом к стене, а спиной — к стенке, люди, попав после этого на вольную волю пусть убогого, но свободного «эмигрантского» существования, свое собственное кошмарное стояние на коротком расстоянии между стеной и стенкой превратили в какую-то историческую перспективу, и эту воображаемую историческую перспективу одни стали для себя еще укорачивать, а другие наполнять мистическими туманами.

Вот почему случилось то, что ясные и простые, при всей их трудности и запутанности, проблемы конкретной человеческой политики они возжелали подменить апокалиптическими вещаниями, ненужными и соблазнительными, ибо никому не дано конкретно-исторически истолковывать апокалипсис, а тем менее его исторически-действенно «применять».

Эти слова — конденсат уже нажитого опыта. А опыт был колоссальным: крах великой империи и великой культуры — русской империи и русской культуры. Нельзя конечно, говорить, что Струве в цитированных словах прямо обвиняет Бердяева — и его приемы мышления — в подготовке этого краха; он просто указывает, что с такими мыс-

лями нечего делать в политике, что они не дают политической альтернативы нашему падению. С такими приемами мысли России не спасешь — вот точка зрения Струве.

Что же было утрачено в русской катастрофе? Да прежде всего свобода — элементарная свобода торговать с лотка или разрабатывать темы религиозной философии. Нельзя сказать, что Бердяева тема свободы не интересовала, наоборот, только ею он и интересовался. Бердяева называли апостолом свободы и даже ее пленником. Но свобода для Бердяева менее всего была вопросом политического характера. Бердяев — скорее бунтарь, анархист, чем либерал, свобода у него — понятие религиозно-творческое, а не общественно-политическое, вопрос экзистенциального назначения человека, а не практического общественного устройства. Но, религиозно обосновывая свободу (что вообще-то верно), Бердяев не имеет средств защитить ее в эмпирическом бытии — и не потому, что он не принимал участия в вооруженной борьбе с большевиками, как это делал Струве, а потому, что он не ищет такой возможности и не верит в нее. Подлинное бытие разворачивается для Бердяева в сверхэмпирическом плане, там же укоренена у него свобода и другие ценности высшего порядка. А Струве — принципиальный и бескомпромиссный номиналист, он говорит, что либерализм (то есть свободу) можно утвердить и обосновать только номиналистически и плюралистически (как напомнил нам Р. Пайпс, он, Струве, сделал это еще в 1901 году в статье «В чем же истинный национализм?»). При этом сам Струве остается человеком верующим и убежденным в существовании ценностей трансцендентного порядка. И у него совершенно противоположный бердяевскому взгляд на «истоки и смысл» происходивших в России событий. Там, где Бердяев говорил об апокалиптичности русского сознания, Струве вел речь об эмпирически-конкретных фактах: например, о разобщенности государства и общества в России; там, где Бердяев утверждал коллективистскую, стихийно-христианскую душу русского крестьянина, Струве говорил о запоздавшей отмене крепостного права и крестьянской поземельной общины. Бердяев видел русскую историю в терминах судьбы, рока, — а Струве настаивал на том, что белые могли бы выиграть гражданскую войну, будь у них хорошо организованная кавалерия. Ничего «апокалиптического» в таком подходе нет, если не считать, конечно, четырех всадников Апокалипсиса.

## 3

Путь из России в Германию — тот, что проделал, среди прочих, Бердяев в 1922 году, — это путь на Запад. Сама Германия — это, однако, не Запад, это все еще путь. И здесь мы встречаемся еще с одним странником, пилигримом духа — Томасом Манном.

В мае 1983 года в Америке впервые на английском языке вышла знаменитая книга Томаса Манна «Размышления аполитичного» — и не была замечена, точнее, вызвала ряд снисходительно-пренебрежительных отзывов. Если это пренебрежение есть свидетельство непоколебимости духовных устоев здешней «атлантической» цивилизации, это, конечно, хорошо. Но не есть ли это просто невнимание, непонимание и глухота к вопросам, которые по самой сути своей были и остаются проблематичными?

Та критика цивилизации, которую дал Томас Манн, противопоставивший ей культуру (еще до Шпенглера или одновременно с ним), должна войти как интегральная часть в само понятие цивилизации, так же как и в ее духовную практику. Собственно, книга Т. Манна и есть тот духовный концентрат, который должен быть включен в число предметов здешнего аварийного запаса. Ценности Запада взяты у Т. Манна в движении, в критической рефлексии, в моменте становления. Именно в процессе критической рефлексии эти ценности осознаются у Т. Манна, они, как сказали бы русские формалисты, выводятся из автоматизма восприятия, делаются заново ощутимыми.

Томас Манн хотел в этой книге подвести итоги, — на самом деле она оказалась путеводителем или, лучше сказать, картой, на которую наносится маршрут исследователя. Путь его к демократии — это путь писателя, литератора, осознающего свою проблематическую природу. Литература оказывается моделью политики и в конечном счете — демократии, демократической цивилизации. Общее у них — ирония, ибо ни политика, ни литература не должны да и не могут по своей природе быть радикальными, ни та, ни другая не знают общеобязательной истины и не выносят аподиктических суждений. «Аполитичной» оказывается в конечном счете сама политика — когда она правильно понята. Это и есть то, что Бердяев называл скептической общественной гносеологией, говоря о демократии, но у Томаса Манна в признании того же факта содержится уже не осуждение, а готовность

приятия. Впрочем, одну истину Т. Манн призывает понять до конца:

**«Нужно до конца понять одну истину: тот, кто не привык говорить прямо и брать на себя ответственность за сказанное, но дает говорить через себя людям и вещам, — тот, кто создает произведения искусства, — никогда не принимает вполне всерьез духовные и интеллектуальные предметы, ибо его работа всегда стремится брать их как материал для игры, для репрезентации различных точек зрения, для диалектического спора, всегда позволяя тому, кто говорит в данное время, быть правым».**

Эксплицируя Томаса Манна, можно сказать, что единственная реформа, которую он не отказался бы осуществить на англосаксонском и латинском Западе, — это превращение республики адвокатов в республику писателей. И это отнюдь не потому, что писателей он рассматривает как некий высший человеческий тип, — совсем нет; не наоборот ли? Именно проблематичная природа писателя, его фундаментальная двусмысленность, готовность его молиться многим богам — делают его фигурой, адекватной демократии. Томас Манн пишет в своей книге, что он достаточно рано открыл в себе способность думать двумя взаимоисключающими способами об одном предмете. Такая и подобные способности необходимы демократическому политикому в первую очередь. Многочисленные критики демократии говорили в один голос о том, что она страшно снижает и мельчит тип политика. Манн готов считать такого «мелкого человека» более человеческим. Демократия способствует скромности, критической самооценке людей. В этом, конечно, немалое ее достоинство.

Поэтому принципиальной ошибкой Томаса Манна в «Размышлениях аполитичного» являются не реликты романтического консерватизма, а понимание демократического двадцатого века как реставрации просветительской и руссоистской концепции человека — концепции некритического гуманизма, культа человека. Оказалось, однако, что нынешняя демократия — при мощной поддержке психоанализа — отнюдь не обольщается человеком. Она перестала строить гуманистический миф, что не мешает ей принять человека таким, каков он есть. Она склонна прощать, а не осуждать и карать. И что больше отвечает религиозному подходу к человеку: прощение или кара? Это вопрос не риторический,

я действительно не знаю на него ответа. Не является ли, однако, такое незнание более адекватным религиозным состоянием, чем какой угодно догматизм?

## 4

В русской научной (или, если угодно, философской) литературе есть одна повсеместно известная книга — «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтина. Считается, что в этой книге Достоевскому дана новаторская трактовка. Главное в этой трактовке — мысль автора о диалогичности творчества Достоевского, о полифонии, что якобы и отделяет его радикальным образом от прочих писателей, — по крайней мере новоевропейских, ибо корни указанной особенности Достоевского Бахтин находит в древнегреческой культурной традиции, в так называемой менипповой сатире, или мениппее. Художественный космос Достоевского — это открытая система, в ней принципиально отсутствует завершающая и резюмирующая универсальная истина — или «монологическая» истина, употребляя терминологию Бахтина. Герой Достоевского — тоже незавершенный, необъективированный человек, а не носитель той или иной отчуждающей социальной маски, — он, этот герой, нетождествен самому себе. Система Достоевского строится как взаимодействие и сосуществование живых человеческих голосов, в ней столько же центров, сколько человеческих сознаний. Бахтин согласен с тем, что романы Достоевского идеологичны, но говорит, что идеи берутся здесь в качестве личностей и субъектов, а не как абстрактные интеллектуальные концепты. Это и есть полифония, установка на диалог. Мир Достоевского — не бытиен, а со-бытиен, в нем царит не единогласие, а со-гласие: единство не совпадающих друг с другом голосов. Идеи не имеют у Достоевского решающей силы, они не доминируют над человеком.

М. М. Бахтин всячески подчеркивает, что его интерпретация Достоевского имеет в виду прежде всего и единственным образом художественные особенности, а не философию или идеологию Достоевского. Если уж говорить об идеологии, то Достоевский-художник характерен в первую очередь тем, что у него идеологии не было. Один пример: в «Дневнике писателя» Достоевский строит идеологическую программу, близкую к той, что развивает в «Бесах» славянофильствующий Шатов; но в публицистике Достоевского это

именно программа, идеология, а в романе — только один из «голосов». Другими словами, у романов Достоевского столько же авторов, сколько в них героев. Это и есть главная особенность художества Достоевского.

Настойчивые попытки Бахтина представить свою книгу исключительно в качестве эстетического трактата вполне понятны и, я бы сказал, извинительны — имея в виду культурную обстановку в Советском Союзе того времени. Книга Бахтина вышла первым изданием в 1929 году, написана же была лет на пять раньше. Это, однако, не может помешать нам увидеть в этой замечательной книге своеобразное философское сочинение, выдвинувшее некое целостное мировоззрение. Следует сказать об экзистенциальном звучании книги Бахтина. Достоевскому дана в ней чисто экзистенциалистская трактовка. Некоторые пассажи книги Бахтина звучат как цитаты из Сартра (например, о нетождественности человека самому себе). Но главная ассоциация, вызываемая книгой, — это, конечно, «Я и Ты» Мартина Бубера. Не исключено, что Бахтин был знаком с этим сочинением; учитывая хронологию обоих произведений, можно даже, пожалуй, допустить, что «Поэтика Достоевского» была написана под прямым влиянием Бубера. Маскировка своего мировоззрения под эстетический трактат — старый, испытанный прием русских авторов, идущий еще из дореволюционной России (где это получило название «реальной критики»). Не мог же в 20-е годы XX века русский автор, живущий в Советском Союзе, излагать то, что потом было названо экзистенциальной философией, от своего имени, — для этого требовалась некая крупная фигура, в тени которой можно было спрятаться. Безусловно, Достоевский был весьма удобен для такой маскировки: историки идей находят у него важнейшие основоположения экзистенциализма.

Все это, однако, не убеждает меня в том, что данная Бахтиным интерпретация Достоевского специфична именно для этого писателя. По существу, полифония, диалогичность, многоголосие являются всеобщей характеристикой литературного творчества, это его родовая черта. И если на этом выросла философия экзистенциализма, то ничего удивительного здесь нет: давно уже было замечено, что экзистенциализм можно понимать как философскую проекцию опыта художественно ориентированной личности. В этом контексте каждый писатель, более или менее отвечающий

этому званию, может быть назван если не Достоевским, то уж экзистенциалистом во всяком случае. И понималось это теми, кто вообще был заинтересован эстетическими феноменами, более или менее всегда — по крайней мере, задолго до экзистенциализма.

Вот что писал Шопенгауэр:

«Природа — это не тот плохой поэт, который, изображая негодяя или дурака, делает это столь неуклюже, столь старательно, что вы видите, как он стоит за каждым из своих персонажей, постоянно снимая с себя ответственность за их слова и дела и указывая предупреждающим голосом: „Это мошенник, а это дурак; не обращайтесь внимания на то, что он говорит“. Наоборот, природа действует, как Шекспир и Гете, в чьих произведениях каждый характер, будь это даже сам дьявол, *прав* — когда выходит на сцену и начинает говорить; мы привлечены на его сторону и вынуждены симпатизировать ему, потому что он взят столь объективно, потому что он развивается из своего собственного внутреннего принципа, как создание природы, и его речи и действия по этой причине кажутся естественными и необходимыми».

Речь у Шопенгауэра идет о природе, но основополагающая мысль высказывается об искусстве. Впрочем, понимание искусства как модели природы (скажем общее — бытия) всегда было интимным убеждением романтизма, с которым вполне можно связать и Шопенгауэра. Объективность природы у Шопенгауэра делается субъективностью идеи у Бахтина. Слова о правоте выходящих на сцену и начинающих говорить персонажей великих писателей вполне могли бы появиться на страницах «Проблем поэтики Достоевского». За всем различием терминологии — тождественное, в сущности, понимание экзистенции человека, как она явлена у гениальных писателей. Ибо эстетическое измерение литературы не должно быть самодостаточным и уводить от понимания того, что здесь, в литературе, дан некий идеальный вариант общественной жизни, той «политики», о которой писал Томас Манн.

В одном месте своей книги Бахтин обмолвился — и намекнул на то, как нужно понимать интимный план его трактовки Достоевского: он сказал, что наиболее адекватным аналогом художественной системы Достоевского явля-

ется в историческом мире христианская идея Церкви как мистической общности неслиянных и нераздельных душ. За личиной нейтрального литературоведа таился верующий христианин. Возникает вопрос: нельзя ли обнаружить секулярный вариант такой аналогии, и не будет ли этим секулярным вариантом демократия? Так в нашем контексте демократия обретает если не религиозный смысл, то соотнесенность с религиозными содержаниями. Во всяком случае, у Томаса Манна в «Размышлениях аполитичного» обнаруживается подобное соотнесение понятия демократии с тем Достоевским, о котором писал М. М. Бахтин.

5

Здесь я хочу коснуться одного эпизода из истории русской мысли незадолго до ее насильственного прекращения: как русские философы искали смысл войны 1914 года. Это дает, между прочим, интересную параллель к Т. Манну и «Размышлениям аполитичного». Как и следовало ожидать, у русских, бывших в этой войне противниками Германии, в подавляющем большинстве их размышлений о войне не было никакой склонности к романтической идеализации Германии, каковая идеализация составляет основное задание книги Манна. Наоборот, русским Германия явилась в этой войне наиболее адекватным воплощением «цивилизации», тогда как Манн видел ее носителем «культуры». Напоминаю, что это различие было дано Манном совершенно независимо от Шпенглера. Вообще шпенглерские темы и даже самый метод творца «сравнительной морфологии культур» носились тогда в воздухе.\* Едва ли не лучший пример такого шпенглерства до Шпенглера в России — статья молодого русского философа Владимира Эрна, ставшая сенсацией осени 1914 года. Она называлась «От Канта к Крупну». Эта статья на шумела тогда в России не меньше, чем в Германии «Мысли во время войны» Томаса Манна. Шпенглерская установка прослеживается уже в самом названии: автор задался целью обнаружить единое стилистическое начало в самых разнообразных, казалось бы, — полярных феноменах германской культуры. Он против тезиса о «двух Германиях — плохой и хорошей» (осознавая опыт уже второй ми-

\* В мемуарах Андрея Белого утверждается, что метод Шпенглера предвосхитил у нас Эмилий Метнер в своей книге о Гете.

ровой войны, к такому же выводу придет и Томас Манн): нельзя отделять Германию Канта и Гегеля от тевтонских зверств.

Выбор Канта в качестве репрезентативной манифестации германского духа глубоко понятен: кантовский имманентизм и феноменализм деонтологизируют мир, отрывают его от Сущего — и тем самым суть «богоубийство». Отсюда — напряженный активизм германского отношения к миру, внесение в его объективный, но непонятный нам порядок субъективного законодательства «чистого разума», мнящего себя, однако, единственным источником всякой нормативности. Артиллерия Круппа, говорит Эрн, — это априори немецкого военно-политического опыта. То, что у Канта было формой организации теоретического мышления, ныне становится методикой и практикой прямого политического завоевания мира. Эрн говорит о «глубочайшей философичности» крупповских пушек:

**«Феноменологический принцип аккумулируется в орудиях Круппа в наиболее страшные свои сгущения и становится как бы прибором, осуществляющим законодательство чистого разума в больших масштабах всемирной гегемонии».**

Точку зрения Владимира Эрна разделял и по-своему развивал С. Булгаков. Им обоим возражал С. Франк. Среди контраргументов Франка один кажется особенно интересным:

**«...если источник зла, с которым мы боремся в этой войне, есть „имманентизм“ и „феноменализм“ германской мысли, то как нам быть с родственными течениями позитивизма и эмпиризма у наших союзников, Англии и Франции?»**

Сами по себе имманентизм или позитивизм в философии не являются злом, писал С. Франк, они морально и религиозно нейтральны, но приобретают злокачественную силу именно тогда, когда соединяются с традицией и навыками религиозного мышления: «ибо источник современного зла германской культуры заключается в идолопоклонстве, в обожествлении земных интересов и ценностей, а источник этого идолопоклонства заключен в соединении религиозного

инстинкта с безрелигиозным позитивистическим мирозерцанием».

Получается, что уравнение «позитивизм минус религия» (Англия, Франция) дает более приемлемую формулу общественно-культурного бытия, чем та, в которой минус сменили на плюс (Германия и коммунистическая Россия: не забудем, как Бердяев двадцать лет спустя в «Истоках и смысле русского коммунизма» давал сходную формулу, трактуя вышеуказанный коммунизм как репрессированную, трансформированную религиозность, переключение религиозной энергии на мирские цели). Создается впечатление, что в современном мире, при господстве в нем секулярных и позитивистских концепций бытия, лучше вообще обходиться без каких-либо религиозных реликтов. Это, однако, только предварительный вывод, совсем не исключающий необходимости дальнейшего исследования.

## 6

Пора связать разделившиеся литературные и философские нити наших размышлений. Но задержимся еще немного на философской стороне: в статье Владимира Эрна не только ощущается шпенглеровская методология, но и — в содержательном отношении — наличествуют зачатки той концепции «диалектики Просвещения», которая столь суггестивно была представлена Хоркгеймером и Адорно и развивалась затем в многочисленных построениях Франкфуртской школы. У Эрна есть уже понимание технической экспансии человечества как некоего абсолютного зла. У авторов «Диалектики Просвещения», в свою очередь, кантианство выдвигается на первый план как важнейшая теоретическая схема пресловутой доминанции. Интересно, что Хоркгеймер и Адорно, так же как и Франк, натолкнулись на необходимость соотнести опыт демократических стран с тоталитарными тенденциями позитивистской цивилизации, — но в отличие от русского западника Франка они не поколебались интегрировать этот опыт в сконструированную ими концепцию; правда, при этом оказалось, что ничего более зловещего, чем голливудские фильмы и вообще индустрия развлечений, западные демократии в этом плане не создали.

В русской литературе есть один писатель, творчество да и судьба которого при всей их элементарности глубоко философичны. Этот писатель — Максим Горький. Конечно,

сам он не сознавал своих проблем, — это не Достоевский; он являл их инстинктивно, но этим он и интересен, в этом он и художник. Философская проблема, связанная с Горьким, — это как раз проблема «диалектики Просвещения». Этот, как принято его называть в Советском Союзе, «революционный романтик» был на деле истовым «классиком», «классицистом». Романтический культ стихий у Горького — это, конечно, его раннее «босячество». С ним Горький вошел в русскую литературу, этим и прославился. Но, войдя в «большой свет» русской культуры, Горький, как и всякий парвеню, поддался сильнейшему комплексу неполноценности. Отсюда пошли две тенденции, прослеживаемые у Горького до конца его дней: с одной стороны, хамские наскоки на культурные высоты (в частности, непрекращавшиеся выпады против Достоевского), с другой стороны — робкое и старательное ученичество, сделавшее Горького едва ли не самым горячим русским партизаном культуры, или, лучше сказать, просвещения. Известно, что Горький был одним из самых начитанных русских людей своего времени. Но культура у Горького неожиданно, парадоксально — и, в общем, крайне интересно! — осозналась как жесткая система норм, как «доминанция». С уст Горького не сходили слова о культуре как «борьбе с природой». Он, можно сказать, был в России стихийным «франкфуртцем». Именно с этой стороны подошел Горький к большевизму (первоначально довольно остро критиковавшемуся им): думая сперва, что большевики несут гибель русской культуре, он примирился с ними, когда увидел, что не анархические стихии они развязывают, а заняты жесткой организацией бытия. Другими словами, Горький понимал культуру как насилие — в точном соответствии с концепцией Хоркгеймера и Адорно, но только в отличие от них видел в этом насильничестве культуры не минус ее, а плюс. У Горького, в его публицистике, есть формулы, до удивления напоминающие высказывания философов Франкфуртской школы: например, о «технологии как идеологии». Поэтому Горький стал самым представительным выразителем коммунизма в его глубинно-психологическом смысле, куда более представительным, сказал бы я, чем сами Маркс и Ленин. У него нет никаких следов остаточных гуманистических иллюзий. Горький воспел большевицкий террор, НКВД и ГУЛаг как культурные явления, большевизацию России он видел как ее европеизацию. Вообще Горький — самый пылкий и самый грубый

наш западник. Публицистика Горького 30-х годов — кошмарное чтение, ее боятся переиздавать (даже в составе академического полного собрания сочинений Горького, которое приостановилось именно по этой причине): переиздать сейчас горьковские статьи того времени — все равно что вывесить на Красной площади портреты Ягоды, Ежова и Берии.

Но в то самое время, когда на страницах «Правды» и «Известий» появлялись его статьи, прославляющие строителей нового мира чекистов, — Горький писал роман «Жизнь Клим Самгина». Я не хочу сказать, что это произведение — художественный шедевр (хотя первый его том относится к лучшему из написанного Горьким). Это, однако, художественное произведение, Горький в нем снова и опять художник. Роман этот — род иронического комментария к горьковским статьям в советских газетах. Опять же оговариваюсь: ничего видимо антисоветского и антикоммунистического в «Климе Самгине» нет, — но в нем зато нет и ничего советского и коммунистического. Просто в этой вещи, как нигде у Горького, раскрывается ироническая, игровая природа художника.

Сам герой романа в этом отношении очень интересен. Это якобы тип интеллигента-скептика, из попутчика революции становящегося ее врагом. Горький всячески уверял своих корреспондентов в том, что Клим Самгин нехороший человек; но он не мог спрятать до конца одну истину о своем герое: что это его, Горького, психологический автопортрет. Скепсис Самгина — это ускользающая от определений, ироническая и, как сказал бы Томас Манн, проблематическая природа художника. «Не верь, не верь, поэту, дева», — сказал Тютчев. Горький в «Самгине» — вот этот самый поэт, которому не следует верить. Интересно, что когда появилась первая книга романа (1927), то есть в то время, когда Горький не был еще объявлен священной коровой «социалистического реализма», — советские критики отозвались о романе примерно так же, как пишущий эти строки, а известный тогда литератор-коммунист Федор Гладков написал Горькому истерическое письмо, обвинив его в предательстве всех светлых идеалов революции. И Гладков был прав, поскольку он уловил бессознательный мотив у Горького. Эпиграфом к «Самгину» можно было бы взять шекспировское «чума на оба ваши дома». Горький уходил в «Самгина», чтобы разрушить самоотождествление со статьями в «Правде», вот почему роман так непомерно

длинен: это было у Горького лекарство до конца дней, вроде инсулина у диабетиков.

Перевод первого тома «Самгина» на английский был озаглавлен «Свидетель», — издатель тоже ощутил эту «внепартийную» природу горьковского героя, то есть в данном случае природу самого Горького, игровую природу художника. Необязательно было декларировать ненависть к марксистам, достаточно было передать ее Самгину.

Клим Самгин размышляет в четвертом томе: «Моя жизнь — монолог, а думаю я диалогом, всегда кому-то что-то доказываю. Как будто внутри меня живет какой-то чужой, враждебный, он следит за каждой мыслью моей, и я боюсь его». Это Горький сам себя боялся, обнаруживая в себе эти бездны ненависти и презрения к нашим культуртрегерам и европеизаторам. Главное слово в процитированном отрывке — «диалог», «бахтинское» слово. Роман Горького «Жизнь Клим Самгина» полифоничен, в нем нет единого идейного центра, и это не просто потому, что Горький бессознательно ненавидел то, чему в сознании поклонялся, но и потому, что полифонична, иронична, сомнительна и проблематична суть писательства как такового — не только писательства Достоевского. Нельзя верить поэту, потому что он сам по определению безверен.

Я хочу тем самым сказать не только, что Бахтин был неправ, приписывая исключительно Достоевскому общее свойство писательства, но и что литература может быть искуплением — как это показывает случай Горького. Искуплением могут быть безверие, скепсис, ирония, готовность предать любых богов, то есть все эти негативы могут дать в результате некий вполне ощутимый позитив.

Считается, что Россию всегда воспитывала ее литература, заменявшая ей и церковь, и парламент. Теперь выясняется, что это неверно: русский ум не был на высоте своей литературы — именно потому, что не ощущал «низость» этой высоты, — и поклонялся как святым профессиональным иллюзионистам. Русский религиозный пыл растрачивался не по адресу. Отсюда — обожествление тех начал, которые никакого обожествления не требуют, та духовная эксклюзивность, которая в конце концов обернулась «однопартийной системой».

Горький называл себя монистом. В этом качестве он отождествлял себя с большевиками — и печатал тогда статью в «Правде» под названием «Если враг не сдается, его уничтожают». Написав статью, он хватался за «Самгина»,

в котором мог делаться плюралистом, — уходил в «диалог». Плохо в этом было то, что установка на диалог не осознавалась в своей непосредственной, а не зашифрованной в художественном тексте ценности. Подлинно ли монистическое стремление — жажда Единой Истины — есть определенные религиозного сознания и признак истинной веры?

7

В Америке существует книга, которую ее издательская аннотация называет «маккиавеллически умной»: это «Истинно верующий» Эрика Хоффера. Рекламные приемы в данном случае недалеко от истины. Правда, я бы не стал судить по книге Хоффера о природе коммунизма, специфика этого явления неясна ему; лучше уж обратиться к Ханне Арендт. Коммунизм нельзя сводить к фанатизму его последователей; это не вера, а идеология, а в идеологию не нужно верить, ее достаточно принимать. Вообще книгу Хоффера портит ее, сказал бы я, психологический редукционизм: на психологическом уровне делаются неразличимы адепты христианства, ислама, нацизма и коммунизма, содержание доктрин ускользает от внимания исследователя. Трудно, даже не будучи христианином, признавать единственность христианства и его злейшего врага — коммунизма. Однако если взять «Истинно верующего» не как трактат, дающий компаративный анализ «массовых движений», а как исследование по социальной психологии, то ценность книги едва ли можно опорить. В конце концов Эрика Хоффера интересовало не столько содержание доктрин, сколько психология их приверженцев. Как пишет об этом сам Хоффер, для «истинно верующего» важность представляет не объективная ценность его веры, а сам (психологический) факт верования. Отсюда — то явление, которое Хоффер называет взаимозаменяемостью вер. Обращаются к единой истине, но в течение жизни делают это дважды или трижды. Полюса сходятся — коммунист делается конвертированным нацистом и наоборот. Но обоим невозможно обратиться в либерала-скептика.

Я не встречал в Америке людей более близких к психологическому типу фанатика-коммуниста, чем старые русские эмигранты «правой» ориентации. Скажу больше: в самом СССР фанатик-коммунист — очень редкий ныне зверь. Господствующий сейчас там тип коммуниста отнюдь не фанатичен. Он, если угодно, прагматичен. Вот почему нельзя описа-

ния Хоффера (первое издание его книги — 1951) считать ключом к пониманию коммунизма и создаваемого им стиля жизни. Вообще о коммунизме трудно думать как о массовом движении того типа, который описывает Хоффер, — с самого начала он был у нас головной, идеологической революцией. Это готова признать и Ханна Арендт в «Происхождении тоталитаризма».

Но когда эмигрантская, а теперь уже и советская пресса говорит о религиозном возрождении в России — то ли в фактическом, то ли в гадательном и рекомендуемом смысле, — мне каждый раз вспоминается книга Хоффера, и я задаю себе вопрос: какого возрождения ожидают — возрождения идей или возрождения «истинно верующих»?\*

И снова приходится спрашивать: не есть ли характерные признаки **истинной веры** (без кавычек) не столько рвение и прозелитизм, сколько скепсис и терпимость?

## 8

В России был, однако, философ, который не только учил истине, но учил тому, что Истина — та самая, с большой буквы, — искажает мир и поработает человека. Это, конечно, Лев Шестов. Одна из книг Шестова («Апофеоз беспочвенности») носит подзаголовок «Опыт адогматического мышления». Значит ли это, что Шестов был неверующим? Мало сказать, что это был верующий, это был человек, упоенный Богом. Русский читатель, впервые знакомящийся с Шестовым, с трудом избавляется от соблазна зачислить его в разряд знаменитых наших «нигилистов» — и готов поначалу связать Шестова именно с этой весьма заметной русской традицией. И у Шестова, действительно, заметна некоторая стилизация под нигилистов как проводящий литературный прием; «Апофеоз беспочвенности», кстати сказать, вырос из книги о Тургеневе, которую Шестов оставил недописанной: он был очарован тургеневским Базаровым. На деле кажущийся «нигилизм» Шестова вводит в проблематику так называемого апофатического богословия: можно

\* В одном из номеров бердяевского журнала «Путь» (за 1928-й, кажется, год) я обнаружил статью о признаках религиозного возрождения в текущей советской литературе; наиболее многообещающими в этом плане автор статьи считал Леонида Леонова и Валентина Катаева.

дать только отрицательное определение Бога, перечислить только те черты и качества, которые Ему не присущи. Конкретная полнота, бытийная целостность не поддаются определениям. У Шестова нет перехода от этого отрицательного богословия к богословию положительному: попытка позитивных определений безначального, безграничного и бесконечного бытия создает ту ненавистную Шестову «истину», которая связывает человека — и готова связать самого Бога, поставив над Ним «объективный» миропорядок. Эти греческие идеи Шестов решительно отвергает, Афинам он противопоставляет Иерусалим. В этом смысле он действительно еврейский философ. Но еврейство Шестова надо брать не в локальном, а в универсальном смысле, — следует назвать его скорее «иудеем».

Пример проекции тем Шестова на русскую литературу дает его эссе о Чехове «Творчество из ничего». Основной объект анализа — повесть «Скучная история». Шестову глубоко родственна установка чеховского профессора, отвечающего на смятенные вопросы «ищущей мировоззрения» Кати одной короткой фразой: «Не знаю». Из Чехова Шестов извлек еще одно словечко: «тарарабумбия», которое напевает в «Трех сестрах» доктор Чебутыкин. На философском языке эта «тарарабумбия» называется абсурдом. Альбер Камю, сделавший из абсурда философскую категорию, — ученик Шестова.

Но для Шестова в этих «не знаю» и «тарарабумбия» — начало истинного богопознания. В ситуации растерянности, в ощущении полной негарантированности бытия происходит, согласно Шестову, пробуждение сознания о Боге. Скепсис у него сопределен вере, а не безверию, релятивизм и адогматизм — феномены религиозного, а не атеистического сознания.

Можно было бы сказать, что в этой установке сказалось выразительнейшим образом иудейство Шестова, если бы сходную структуру сознания мы не находили и в других местах, в христианской традиции. Вспомним Монтеня, его «Апологию Раймунда Сабундского» («Опыты», 11, 12): религия, вера защищается аргументами именно скептицизма, в результате невозможности познать Бога путем рационального размышления, по принципу *certum est, quia impossibile est* \* (один из любимейших афоризмов Шестова).

\* Бесспорно, ибо невозможно (лат.)

В 1906 году Максим Горький побывал в Соединенных Штатах, собирая деньги на русскую революцию. Денег он собрал много; дело, однако, не обошлось без скандала: американцы выяснили, что сопровождавшая экзотическую знаменитость дама — не жена Горького, что жена с ребенком осталась в России. Плюрализм существовал в Америке уже тогда, но он еще не доходил до терпимости к полигамии.

В Америке Горький свел знакомство с философом Уильямом Джемсом и неоднократно в дальнейшем высказывал восхищение этим человеком. Есть все основания полагать, что Горький, будучи вообще великим книгочеем, внимательно изучал книги Джемса (кстати, все до одной переведенные в дореволюционной России). Следы влияния джемсовского прагматизма легко обнаруживаются у Горького. Вся его идеология, вполне адекватно моделируемая по Хоркгеймеру и Адорно, с таким же успехом может быть моделирована по Джемсу; последний путь будет к тому же не только логически правильным, но и исторически правдоподобным, ведь в отличие от франкфуртских философов Джемс был современником Горького. Горьковский жесткий активизм, его «борьба с природой» как цель человеческого бытия и путь культуры находят свое обоснование в прагматической установке: истина — это не состояние сознания, а состояние бытия, формируемого нами в соответствии с нашими целями. Сюда же, конечно, подключаются Ницше, воспринятый Горьким в молодости, и позднее усвоенный Маркс; если есть что-то общее у обоих (Маркса и Ницше), так это именно элементы прагматизма, позднее выделенные и методологически осознанные американским философом.

Так и получилось, что проповедь «классовой» ненависти, которую вел Максим Горький на страницах «Правды», была у него философски мотивирована мыслями одного из благороднейших американских умов. Если и была в таком толковании Джемса вина самого Горького, то она смягчается двумя обстоятельствами: тем, во-первых, что он, при всей своей начитанности, был и остался человеком малограмотным; во-вторых, тем, что все-таки, как мы уже знаем, в литературе своей он сумел остаться «полифоничным» — и показал большевикам не один кукиш в кармане. Но чем объяснить такой, например, отзыв о прагматизме, принадлежащий Бертрану Расселу:

**«Во всем этом я чувствую серьезную опасность, опасность того, что можно назвать „космической непочтительностью“. Понятие „истины“ как чего-то зависящего от фактов, в значительной степени не поддающихся человеческому контролю, было одним из способов, с помощью которых философия до сих пор внедряла необходимый элемент скромности. Если это ограничение гордости снято, то делается дальнейший шаг по пути к определенному виду сумасшествия — к отравлению властью, которое вторглось в философию с Фихте и к которому тяготеют современные люди — философы или нефилософы. Я убежден, что это отравление является самой сильной опасностью нашего времени и что всякая философия, даже ненамеренно поддерживающая его, увеличивает опасность громадных социальных катастроф».**

И тут мы снова должны вернуться к Шестову.

## 10

Шестов написал статью о Джемсе и опубликовал ее в своей книге «Великие кануны» (1912). Статья называется «Логика религиозного творчества». О Шестове говорили, что он всех авторов, о которых пишет, стилизует на свой манер, «шестовизирует». Но надо сказать, что именно в случае Уильяма Джемса такая «шестовизация» наиболее оправдана. Вот как передает Шестов основную мысль философии Джемса:

**«Вероятно, если бы его спросили, в чем основной грех всех философских и теологических построений, он ответил бы: в постоянном стремлении подчинить вселенскую жизнь одной идее».**

Шестов ясно видел необходимость плюралистического понимания прагматизма — то, чего не видел дилетант Горький и почему-то не заметил высокий профессионал Рассел. Джемс — автор «Плюралистической Вселенной», а книга его о религии называется «Многообразие религиозного опыта». Именно при допущении плюралистической установки прагматический активизм теряет все свои яды. Но и «сумасшествие», и «отравление властью» неизбежны, когда праг-

матистская позиция сочетается с монизмом: случай Горького, а лучше сказать — Маркса.

Что же касается «сумасшествия», то, как известно, Джемс исследовал его возможности в религиозном творчестве. Шестов вполне оправдывает эти попытки — находя их «верификацию» в словах апостола: «Мудрость мира сего — безумие перед Богом».

То, что Шестова не устраивает в Джемсе, — это все-таки старание последнего подчинить «безумие» некоему критерию, в данном случае — прагматически-утилитарному; здесь прагматизм Джемса, говорит Шестов, возвращается вспять — к рационализму.

Еще одно высказывание Шестова:

**«Рыцарь свободного творчества, Джемс в конце концов потребовал для своего безумия санкции, общественного признания, иными словами, он, не давая себе в том отчета, с самого начала исходил из мысли, что его рассуждения все же сложатся в стройную теорию познания, которая найдет способ подчинить себе общественное мнение, станет общепризнанной, общеобязательной. Он стал делить „безумие“ на категории и разряды и отбирал только такого рода безумия, которые могут оказаться общественно полезными. И эти отобранные, полезные безумия он возвел в высокий сан истины».**

Шестов распространяет на Джемса свой любимый тезис (не лишенный, кстати, некоего иронического прагматизма) — что «истина» признается таковой, когда она дает не теоретическое постижение мирового порядка, а реальную власть над людьми, «власть ключей», *potestas clavium*, — когда она социально организует массу, «стадо». То, что Джемс признает такое толкование истины уже не иронично, а всерьез, — это и есть, по Шестову, его грехопадение.

В толковании Джемса Шестов сделал одну ошибку: он не заметил, что в джемсовском прагматизме нет понятия «стада». Джемсу некого и незачем организовывать. В его плюралистической вселенной столько же центров организации, сколько самосознающих волей.

Джемс писал в книге «Воля к вере» — слова, которые не заметил у него «монист» Горький:

«...вспомните Зенона и Эпикура, Кальвина и Пэли, Канта и Шопенгауэра, Герберта Спенсера и Дж. Г. Ньюмана и представьте себе, что они — не просто поборники односторонних идеалов, но учителя, предписывающие нормы мышления всему человечеству, — может ли быть более подходящая тема для пера сатирика?.. Мало того, представьте себе, что такие индивидуалисты в морали будут не просто учителями, но первосвященниками, облеченными временной властью и имеющими право решать в каждом конкретном случае, какое благо должно быть принесено в жертву и какое может остаться в живых, — это представление может прямо привести в ужас».

В философии Джемса, другими словами, достигнут тот же результат, что и в романах Достоевского, с той только разницей, что если, как полагает М. М. Бахтин, модель мира по Достоевскому — Церковь, то у Джемса такой моделью будет демократия. Его плюрализм в социальном соотношении есть не что иное, как философская формулировка опыта гражданина демократического общества. Транскрипция установок русского сознания в терминах американского опыта делает религиозную заданность социальной данностью. Демократия сама в себе приобретает тот религиозный смысл, который американские партизаны религии хотят отыскать в каких-то внеположных ей (демократии) инстанциях.

Короче говоря, американский плюрализм имеет глубокий религиозный смысл. «Скептическая общественная гносеология», как назвал Бердяев демократию, становится аналогом апофатического богословия — единственным методом религиозного гнозиса. Агностицизм оборачивается путем богопознания; такова религиозная парадоксия, явленная у Шестова философски, а у Джемса (коли мы говорим о глубинных истоках его философии) — в практически-социальном действии, которое называется демократией. Плюралистический прагматизм предстает у Джемса единством религиозной интуиции, философского познания и политической идеологии. В России же при ее склонности к «синтетическому мировоззрению», к целостной истине, не было понимания этой парадоксальной природы высших начал знания и бытия — понимания их многообразия, несводимости их к единому принципу. Опыт России показывает опасность монистического мировоззрения прежде всего. Опасна сама структура

монистически ориентированного духа, а не содержательные его наполнения. В Америке индустриальное общество справляет куда большие триумфы, чем в Советском Союзе, но оно не перерастает в тоталитаризм, потому что не ограничивает истину единством «технологии как идеологии», потому что вообще здесь не ищут последней и всеразрешающей формулы бытия.

Еще одно небольшое замечание о шестовской статье, посвященной Джемсу: Шестов заметил, что первый немецкий перевод «Многообразия религиозного опыта» вышел без главы, в которой Джемс сделал попытку обоснования политеизма. Политеизм — это, видимо, все-таки то, что американцы называют *too much*. Достаточно того, что в Америке есть 240 миллионов свободных граждан. Приходилось читать в американской газете, что иностранцы никак не могут решить, что же такое Америка: нация или Церковь?

## 11

Русский эмигрант-интеллектуал, очутившись на Западе, тем паче в Америке, почти всегда обнаруживает весьма болезненный идейно-психологический комплекс: его монистическая духовная установка резко обостряется. В мышлении его нарастает эксклюзивность, чреватая фанатизмом; последний провоцируется зрелищем видимого распада духовных и социальных связей самой западной жизни, ощущением апокалиптичности здешнего бытия, катастрофических канунов — и приводит эмигранта к позиции некоего профетизма. Запад очень легко критиковать: что ни скажешь о нем обличающего — все попадает в цель. Это легкая, потому что большая мишень. Пессимистическое пророчество эмигранта становится мотивировкой неприятия этой, западной, жизни. Но основа указанного комплекса — чисто психологическая: проекция вовне собственного катастрофического опыта, ибо эмиграция и есть катастрофа, психологическая катастрофа. Мировоззрение такого эмигранта продиктовано элементарной ностальгией, и ему кажется, что неприятие и обличение должны сделаться его экзистенциальным статусом, его «посланием» и его «миссией». К сожалению, миссия не может стать профессией.

Следует произнести одну «низкую истину» об эмигранте-интеллектуале, обличителе Запада. За редкими исключениями это человек «не устроившийся», социально не реализо-

вавшийся на Западе. Ироническая формула эмигрантского бытия — «зелен виноград», другими словами, сознание эмигранта определяется его бытием.

Имя автора последней формулы хорошо известно в Советском Союзе, оно сделалось «жупелом» и «металлом». Маркс для русского — враг номер один, исчадие ада. Между тем этот враг человечества был сам прежде всего — эмигрантом, то есть человеком, находившимся в состоянии фрустрации, как об этом говорит, к примеру, Британская энциклопедия. Это наш товарищ по несчастью. Самый его «материализм», продиктовавший пресловутую формулу, — попытка психологической идентификации с ненавистным преуспевающим буржуа. Ведь не Маркс, а этот буржуа был материалистом. Маркс проповедует материализм по причине собственной незадавшейся жизни идеалиста, социального мечтателя. Вот так же Ницше говорил, что у больного нет права на пессимизм. Маркс, по-видимому, знал, что, будь у него деньги, он не стал бы пророчествовать.

В любом случае это более интересный вариант, чем ностальгирующее стояние на камне идеальной истины. В таком экзистенциальном повороте сказались талантливость Маркса, его чисто человеческая одаренность, если угодно — известный артистизм. Творец мифа не может быть бездарным человеком. «Низкая истина», провозглашенная Марксом, есть, несомненно, реактивное образование, убедительное в чисто психологическом плане.

И это не мешает ей быть одной из истин. Как ни странно, Маркс подлинен именно на Западе, а не в стране «победившего социализма», подлинен потому, что он здесь частичен. Мы и производим его частичную реабилитацию.

В «New York Times Magazine» появилась однажды статья Дж. Атласа, посвященная переориентации американских (даже нью-йоркских) интеллектуалов. Они на глазах «правеют». Происходит это потому, что общество сумело их институализировать. Механизм этой эволюции — конечно же, включение их в «общество потребления». Способствовали этому два обстоятельства: растворение бывших левых в mass-media и послевоенный университетский бум, наделивший вчерашних левых идеалистов вполне приличными заработками в бесчисленных университетах. И тогда они стали замечать нечто, не замечавшееся ранее: к примеру, что «буржуазная» Америка много лучше небуржуазного СССР. В описываемом случае верность формулы о бытии,

определяющем сознание (даже и не «общественное»), оказалась как нельзя очевиднее. Урок для «наших»: ведь американские левые в 30-х годах были именно эмигрантами, хотя бы и «внутренними».

Все это говорится к тому, чтобы «прозу» Маркса противопоставить его «поэзии», идеалистическому мифу о наконец-то обретенной единой истине. Маркс не стал на Западе патогенным фактором, потому что воспринимается здесь частично, его имя ставится, так сказать, в окружение запятых: Конт запятая Маркс запятая Спенсер — и так далее. Ему не дают здесь красной строки.

## 12

Русским, чающим религиозного возрождения, необходимо прислушаться к протестантскому опыту напряженно-личностного переживания религиозно-бытийных реальностей. В этом отношении Бердяев с его персонализмом более интересен, чем достаточно (для «отцов-пустынников» все же недостаточно) ортодоксальный о. С. Булгаков. Собственно, этим же — в религиозном плане — интересен и Солженицын, человек уникального, негенерализуемого религиозного опыта. Это ведь тоже «рыцарь веры Авраам», готовившийся принести в жертву своих детей. Именно о Кьеркегоре мы здесь должны говорить. И даже не о Лютере, имея в виду чуждую русским протестантскую установку (хотя, как известно, неопротестантское богословие, идущее от Кьеркегора, вернулось как раз к Лютеру от построенной так называемой либеральной теологии). У Кьеркегора религиозная истина не едина, а единична, это неэкстраполируемый экзистенциальный опыт, то есть «безумие». Кьеркегор производит «устранение этического»: религиозная истина не может быть нормативной, не может быть всеобщим правилом, категорическим императивом — в отличие от этики, как раз и строящей систему всеобщих и обязательных моральных норм. Тезис протестантизма «каждый сам себе священник» находит у Кьеркегора не теоретическое, а экзистенциальное обоснование. Авраам религиозен, потому что он безумен. Его пример невозможно возвести в (этическую) норму, потому что он «беспримечен». Религиозная истина ищется в одиночку, она не обладает качеством коллективной репрезентативности — и не может поэтому вести к коллективному спасению, к окончательному устройению.

Она не объективируема, ей нельзя научить — следовательно, ее нельзя проповедовать. Она не социоморфна. Это и есть глубочайшая религиозная основа индивидуализма, понятого не как психологическое качество, а как метафизическое состояние свободы.

Социальным коррелятом протестантского типа религиозности стала демократия. И она же строит религиозно-провокативную ситуацию. «Вызов», создаваемый демократией, апеллирует, как это ни парадоксально, к экзистенциальной глубине человека, к его способности выжить в одиночку. Этому не могут заслонить никакие социалистические прививки к демократии, никакие коллективно принимаемые поиски гарантированного бытия. В этом ключе должен быть понят и русский эмигрантский опыт. Его адекватная формулировка поможет осознать пороки и грехи русского прошлого, и главный из них — ничем до сих пор не истребимую веру в Единую Истину, способную организовать коллективное спасение. Русскому человеку не хватало до сих пор опыта одиночества. Эмиграция дает такой опыт. Она может дать и большее: то трансцендирование от наличной действительности, которое и есть самое ценное в любой религии. Русская жизнь была всегда слишком «массовидной», чтобы человек мог найти в ней собственную судьбу — или осознать необходимость таковой. Демократия, если она когда-нибудь утвердится в России, будет опытом всеобщей эмиграции от русской реальности и русских мифов. Она не сделает нашу жизнь «лучше», но сделает ее более отвечающей замыслу о человеке.

1985 год





## КРАСНОЕ И СЕРОЕ

### 1

В «Известиях» от 17 февраля 1994 г. напечатана статья А. Илларионова «Падение уровня жизни: миф или реальность?» Автор, квалифицированный экономист, член правительственной команды Гайдара, с цифрами в руках доказывает то, о чем уже говорил его бывший шеф, — что уровень жизни в реформируемой России не падает, а, как это ни парадоксально, растет. Тогда Гайдару не поверили; похоже, что Илларионову тоже не поверят. Сам же Илларионов объясняет причину такого неверия — это чисто психологическая причина: люди ошарашены самим фактом инфляции, постоянного обесценивания денег, когда сегодня они стоят меньше, чем стоили вчера. Создается обстановка психологической нестабильности, усугубляемой всеобщей неопределенностью, неясностью, нехоженостью, забытостью путей, по которым двинулась страна. Однако такое психологическое объяснение вряд ли способно улучшить самочувствие людей: это не психоанализ, облегчающий тем, что неясное делает ясным, бессознательное осозанным. Фрейд сказал: когда сознание потрясено, теряешь интерес к бессознательному. Статья Илларионова не могла сделать главного — повысить курс рубля. Происходящее с людьми происходит с ними действительно, при свете дня, а не в устранимых сновидениях. Страшит сама реальность.

Вообще же не просто психологическим шоком следует объяснять всеобщую растерянность (чтоб не сказать панику). Не падение курса рубля и даже не падение существовавшего режима произвело, как мне кажется, главное травмирующее действие. Сменилась культурная парадигма, система мировоззрения, критерии суждений и оценок; причем сменилось все это обвално, то есть катастрофически. Люди однажды утром проснулись в новом мире — и это было далеко не прекрасное утро и далеко не прекрасный мир.

Что же изменилось радикальнейшим образом? Что обрушилось — и что появилось непривычно нового?

Катастрофически обрушилось моральное мировоззрение советских людей, бывшее результатом долгого воспитания в системе идей европейского просветительского гуманизма. Россия была, как сетовал Константин Леонтьев, заморожена — но не в формах византийского православия и монархической государственности, а именно в этом мировоззрении, мнившемся его адептам условием прогресса. Оно было анахронизмом уже ко времени «Вех», об этом писал С. Л. Франк: «объедки со стола восемнадцатого века». Важнейшим компонентом этого мировоззрения для советских людей был своеобразный руссоизм (имевший к тому же мощную отечественную традицию в лице Льва Толстого и русского народничества вообще). Человек добр — вот важнейшая предпосылка этой идеологии. Социально-политический вывод отсюда — о возможности построения совершенного общества, мешают которому не фундаментальные свойства человека, а преходящие исторические обстоятельства, например, корысть господствующих классов, система эксплуатации народа. Обобществите средства производства (марксистское уже внушение) — и вы построите рай на земле. Социализм — это в социальной реальности воплощенное добро.

Удивителен этот догматический гуманизм у большевиков — людей, политическая практика которых меньше всего отличалась каким-либо гуманизмом. Собственно, это даже теоретически осознавалось и провозглашалось — в отказе от так называемого абстрактного, или общечеловеческого, гуманизма. Но подменив «общечеловека» сначала пролетариатом, а потом просто «советским человеком», большевики сделали последнего центром приложения и носителем все того же традиционного, классического, а проще сказать, устаревшего гуманизма. Устарела же в нем не установка на заботу о человеке или на уважение его прав, а сама концепция человека, просветительно-русоистская антропология. И вот тут наблюдалось самое интересное: будучи теоретически предельно отсталым, большевизм в конкретной своей деятельности, в практическом мироотношении явил самую актуальную современность, был остро современным явлением. Он был практической демонстрацией и верификацией теоретических идей новой антропологии — включая даже отвергаемый им психоанализ. Практика большевиков — это прикладной Фрейд и Юнг.

Возьмем один из элементов этой практики — советское искусство постконструктивистского периода, пресловутый социалистический реализм. Понятно, что в нем действовала, его пути определяла цензура. Но какого рода была эта цензура? Отнюдь не просто идеологический или даже стилистический диктат. Цензура у коммунистов — понятие максимально широкое, его нужно понимать именно во фрейдистском смысле: цензура как средство, аппарат, инстанция подавления нежелательных состояний сознания, вытеснение их в бессознательное. Благостный человек соцреализма — не просто художественная фальшивка, несуществующий персонаж: он очень даже существовал, но это человек, лишенный глубинного измерения, психологически уплощенный. И таким он был не только на полотнах картин и на страницах книг — но и в реальности.

Чего же конкретно был лишен этот человек, каких, так сказать, прав? У него отняли право на зло, на знание зла, темной изнанки бытия, «подполья». Его заставили бояться этого подполья как местопребывания «врагов».\* Бессознательное человека было опредмечено и экстериоризировано, выброшено вовне — и не только за пределы индивидуальной человеческой души, но и за границу страны победившего социализма. Подлинными врагами были не правые и левые эсеры, не троцкисты и не убийцы в белых халатах, а Достоевский — автор «Записок из подполья». Это его «подполье» уничтожалось. Но уничтожая таковое — его в то же время восстанавливали, это был единый, одномоментный акт. Оно существовало в моменте своего уничтожения. Ликвидированное в теории, то есть искусственно, зло искусственно же и создавали — фабрикуя «врагов». Враги были необходимы как требование психической динамики и баланса, как тень свету — для восстановления объемности бытия, уплощенного примитивной гуманистической теорией о добром человеке.

Понятно, что террор есть необходимое условие осуществления утопии, средство не столько ее построения, сколько имитации такого построения. Но террор исполнял еще одну функцию — вот этой психологической компенсации, он своеобразно обогащал бедную породу плоско гуманитарного мировоззрения. Глубина бытия достигалась не мытьем, так катаньем, не в сознании, так бессознательно. Восполнялось

\* См. мою статью «Согласно Юнгу» («Октябрь», 1993, № 5).

учение о человеке в полном соответствии с марксистским критерием практики: террор был практическим опровержением всяческого руссоизма.

Тем более понятно, что эта модель могла осуществляться только в режиме сильнейшего (психологического) вытеснения. Идеологическая цензура, как уже было сказано, играла роль цензуры бессознательного, она ставила и блюла границы государства как границы добра. Так же точно в психологическом плане можно переосмыслить понятие репрессии, репрессий. Репрессия политическая осуществлялась как репрессия психологическая, потому что режим имел дело не столько с врагами, сколько с нежелательной реальностью, сама реальность вытеснялась в бессознательное, как «секс» (о котором одна советская гражданка сказала американцам, что его в СССР нет). Реальность не соответствовала теоретической норме оптимистической культуры социализма. Зло вытеснялось не только в глубину, в подполье, в подвалы Лубянки, но и вовне, в стан «империалистов». То, что оставалось на поверхности и по сю сторону государственной границы, было несомненным добром. Так привыкли жить люди, так приспособились к парадоксальному существованию в утопическом пространстве. Они буквально излучали некий оптимизм, но это был оптимизм, безмятежность людей, подвергшихся лоботомии. Это была психологическая кастрация.

Можно привести показательный пример действия репрессии в обоих смыслах этого понятия — как политическом, так и психологическом. Лишенный каких-либо контактов с миром «внешней тьмы», несоциалистическим миром, советский человек постоянно, буквально на бытовом уровне соприкасался с отечественным «подпольем»: уголовным лагерем и тюрьмой. Этот опыт был едва ли не всеобщим. Но он не ассимилировался в сознание как свидетельство греховности, испорченности, изначального зла человеческой природы. Этот опыт выносился за скобки, в лагерную ограду. Массовым сознанием приветствовалась жесткая репрессивная политика, более того, постоянно выдвигались требования ее ужесточения. Какая-либо реформа уголовного законодательства и пенитенциарной практики в сторону их либерализации как бы априорно исключалась. Уже в горбачевскую перестройку эта интенция общественного сознания зримо выявилась при обсуждении вопроса об отмене смертной казни: вспомним, многие ли из опрошенных высказались за ее отмену? Постоянный мотив жалоб советского человека

на причины жизненных неурядиц — «мало сажают». Сталин сажал много, и при нем был порядок, остававшиеся на воле тем более уверялись в собственной доброкачественности. Это не юридический и не социальный вопрос, это вопрос психологический. Уголовный лагерь приветствуется как место, куда можно вывезти душевный мусор, это психологическое отхожее место, то есть нечто крайне необходимое для нужд душевного баланса. С каждым новым посаженным возрастает в обществе мера добра. В то же время лагерное прошлое отнюдь не позорит человека ни в его собственных глазах, ни во мнении окружающих, — так же точно, как не позорит человека сон, в котором он, скажем, убивал отца и сноху с матерью. Такие сновидения, учат нас умные люди, наоборот, разряжают психические напряжения, символически реализуя то, что предосудительно осуществлять в действительности. То есть, чем больше в обществе тюрем и лагерей, тем оно добрее и счастливее. Такова чудовищная логика (психология) советского гуманизма.

«Порядок творенья обманчив, как сказка с хорошим концом» — это поэтическая апофегама может считаться кратчайшей формулой советского исторического опыта. Вообще все время вспоминается слово «сказка», куда более уместное в данном случае, чем мудреное слово «утопия». А где сказка, там дети. Инфантилизм советского человека бесспорен, и многие талантливые люди даже возводят это качество в перл создания, в этом они видят преимущество социализма. Талантливее других пишет об этом Георгий Гачев, вспоминающий советскую жизнь как некий заповедник, сохранявший диких животных реликтовых зверей — русскую гуманитарную интеллигенцию. Но больше всего это напоминало именно детский сад. Канонизировалась условность сказочного зла, волк фиксировался в образе бабушки. Злодейство, скажем, Сталина не могло не ощущаться хотя бы на бессознательном уровне, и «культ личности» возник не как хитрая политика диктатора, а как естественная реакция смертельно испуганного общества. Это была защитная реакция, действие механизма психологической защиты, куда более важной, чем любая «социальная защищенность». Сегодня же больше всего говорят о последней как раз потому, что дискредитированы сказки, с волка содрали бабушкин чепчик. Чем-то нужно отгораживаться от реальности — хотя бы хлебом. Ибо сказано: хлеб — это опиум для народа.

Фрейд писал, что «современное» (его времени, то есть буржуазно-викторианское) воспитание детей в научении их всяческой добропорядочности столь же неумно, как отправка экспедиции за Полярный круг в пляжных костюмах. Ребенка нужно учить не столько порядочности, сколько готовности к драке. На Западе описанная Фрейдом установка давно изжита, об этом свидетельствует больше всего опыт американского воспитания. Американские дети в некотором отношении бич Божий, их как будто нарочно (то есть именно нарочно, без «как будто») учат противиться авторитетам, да и вообще понятие авторитета слишком устарело. Тут обнажается один из парадоксов нынешней нерепрессивной цивилизации: авторитет и норма нарушены, но делается это для того, чтобы человеку было не легче, а труднее, чтобы он растил меру собственной ответственности. Детям разрешают грешить (буквально, а не метафорически — раздают презервативы в школах) — но не для того, чтобы баловать их всякого рода райскими ощущениями, а для того, чтобы быстрее изгнать из рая. Взрослые выступают не в роли Бога-Отца, а в роли змия-искусителя. То есть детей на Западе трактуют как взрослых, возвращаясь в этом к патернам средневековья, в допросветительскую эпоху; советских же людей и баловали, и наказывали как детей, стремясь создать для них иллюзию дрящегося рая. Поэтому же им не давали грешить — из любви к ним и от страха за них.

Но что было грехом и злом? Опять же нечто внешнее: двор и мальчишки-хулиганы, его населяющие, — «Запад», «заграница», то есть реальность, по определению грубая. Вот основной парадокс коммунизма: он отнюдь не был злом, и не от добра он отводил, а от истины. Истина же не есть добро. Бог не есть добро, говорил Шестов. Достоевский же говорил об «этом чертовом добре». Лучшую из известных мне гносеологий дал ученик Шестова Камю, словами своего героя Марсо, — спрошенный о Париже, тот сказал: в нем много голубей и грязно. Коммунизм крайне идеалистичен, для него истина это не факт, а идеал, и Париж для него — все, что угодно, только не проза, голуби же — не переносчики орнитоза, а плакат Пикассо, реминисценция библейского текста.

Интересно, что разоблачение Сталина не произвело такого травмирующего впечатления, как новая реальность, открывшаяся советскому человеку с горбачевской пере-

стройкой. Советскому сознанию легче примириться с существованием злодейства, чем с наличием жульничества и воровства как жизненной нормы. В первом случае сохраняется необходимая мифотворческому сознанию бинарная оппозиция добра и зла, сохраняется трансцендентность, «заграничность» зла и тем самым возможность его отсечения; второй же случай требует отказа от оппозиций, погружения в море неразличимостей, в ту ночь, где все кошки серы, где в сущности нет ни добра, ни зла. Жизнь открывается не черная, а серая, не трагедийная, а пошлая; такова, во всяком случае, нормальная, «чеховская» жизнь: сумерки и хмурые люди, существование без ангелов и злодеев. Вот этого не выносит советский человек, вот это его травмирует: торжество Чехова и разоблачение Достоевского.\* Ему невыносимо не то, что Сталин убил столько-то десятков миллионов, а то, что он сам, советский человек, оказался сереньким обывателем, и его за это даже не накажут, не посадят в тюрьму, слово «обыватель» у него на глазах реабилитируют. Его реабилитируют в качестве «несуна», более того, возводят эту жизненную практику в норму, сущее в долженствующее быть. Человек по природе своей оказался ворюгой, даже не злодеем: злодейство — это уже поэзия, Макбет, Сталин. Вот что травмирует: то, что свобода оказалась прозой — реабилитацией мещанства, то есть мелкой буржуазности. Советский человек в ужасе увидел, что буржуазен не определенный способ производства, а само бытие, сама истина бытия, что буржуазность — категория не политэкономическая, а онтологическая. Его история предстала бунтом не против капитализма, а против основ мироздания, космическим бунтом, он посягнул на антропоморфных богов Олимпа — зощенковских уважаемых граждан. Мелкая буржуазность вдруг оказалась самым грандиозным — грандиозней Святого Писанья.

В конечном счете это был бой с тенью — или с самим собой. «Тень», кстати, — один из терминов юнгианской психологии, одна из инстанций бессознательного. Быть собой, по Юнгу, значит суметь интегрировать зло, примириться с

---

\* Разоблачение — во фрейдистском смысле, то есть прояснение и объяснение, когда метафизическая взволнованность оказывается следствием искаженного Эдипова комплекса или чего-то в этом роде. Фрейдисту Достоевский — что Толстому Леонид Андреев: он пугает, а мне не страшно.

тенью. Это задача, предстоящая сейчас бывшим советским людям. Зло интегрированное становится злом мелким, терпимым — не пролетарской революцией, и даже не коммунальным мордобоем, а судебным сутяжничеством с обязательным участием «моего адвоката». Последняя из вэлфэровских проституток Гарлема начинает разговор с полицией со слов «my lawyer». Жизнь переходит на рельсы легального формализма, и борьба идет уже не с мировым злом, а с неправильным толкованием адвокатом ответчика такой-то статьи закона. Здесь происходит крах не только просветительских утопий о добром по природе человеку, но и отечественных, славянофильских представлений о любви и «живой теплоте родственных связей» как модели общественного устройства. И это не родовая черта презренного Запада, а всеобщая истина — тот угол, в который мордой ткнула советского человека его история и судьба.

Об этом можно было догадаться еще в девятнадцатом веке. Русские и догадывались: Герцен, Леонтьев, да и Ленин. Поэтому, отвратившись от буржуазности мелкой, они пленились буржуазностью экстремальной — тоталитарным социализмом.

Ошибка и беда России та, что в своем западничестве она не разглядела самого Запада, точнее — приняла за него исторически ограниченную, преходящую модель культуры, одну из моделей западной культурной истории. Запад русское сознание отождествило с буржуазной рациональностью и моральной ригидностью (она же фригидность) едва ли не викторианского толка. Вообще Запад для России начался с Французской революции, явившей тот отрезок развития, который Россия превратила в круг, и не может из этого круга до сих пор вырваться. В русской советской истории происходит невротическое воспроизведение этого цикла. Несоознанные ошибки повторяются. Едва ли не вся русская духовная история, с ее главными содержательными полюсами, славянофильством и западничеством, вертится по кругу: Руссо — яacobинский террор. Человек не желает быть добр, как требует теория, и его к этому принуждают всеми средствами, вплоть до усекновения главы. Но все это — и яacobинцы, и чекисты — содержательная часть исторического сюжета, формальная же часть — философия репрессивной культуры. По-настоящему покорение природы (что и есть задание репрессивной культуры) началось в технике и политическом терроре, феноменах сущностно тождествен-

ных. Органическая культура домашней эры не была тотально репрессивной; прочитайте «Историю сексуальности» Фуко, и вы увидите, что средневековые попы знали о сексе не меньше, чем Фрейд. Представление о всеобщей репрессивности культуры — аберрация викторианца Фрейда. Культура как репрессия была реакцией на руссоизм — не на сочинения женевского мечтателя, а на опыт освобождения природного человека в революции. Интересно, что пастушками и пастушками увлекались люди старого режима, аристократы, буржуазен во Французской революции не Руссо, а террор, и это повторилось в русском цикле, в котором народничество придумали аристократы Герцен и Толстой и тогда же разночинец (то есть буржуа) Чернышевский норовил вложить топор в руки пейзажника. Революция состояла в том, что этот топор перешел в другие, более приспособленные для этого руки — технократа-утописта, настоящего русского западника. Либеральное западничество, с правами человека и пропорциональными выборами, всегда было в России слабым, — сильным, динамичным, «витальным» было западничество большевицкого толка. Якобинство большевиков — скорее ГОЭЛРО, чем ОГПУ. Последнее — чисто административный орган, отдел кадров при хозяйстве, именуемом «СССР на стройке».

Это общеизвестные истины, даже не истины, а факты, и я повторяю их только затем, что мысль о коренном западничестве большевиков до сих пор неприемлема для очень широкого спектра российских интеллектуалов. Еще раз та же оговорка: большевицкое западничество было суженным, заикленным на идее культуры как репрессии. И в этом отношении большевизм принципиально буржуазен — коли предельным выразителем, носителем («метафорой») репрессивной культуры была буржуазия. Буржуазность в широком культурно-историческом развороте — отнюдь не умеренность и аккуратность, это экспансионистская, агрессивная идеология, буржуа как культурный тип следует отличать от мелкого буржуа как носителя мещанской морали. Можно еще сузить поле наблюдения: большевизм был вариантом позднебуржуазной, викторианской идеологии и морали. Подавление пола в обоих вариантах особенно значимо, но все же викторианская эпоха, при всей своей репрессии секса (субститутутом какового и стали пресловутые деньги), была «кроличьим» (Набоков) временем, деторождению отнюдь не препятствовавшим, и дело тут не в аван-

гардных презервативах, а в радикальном разрыве большевизма с природой, в установке не на покорение уже, а на уничтожение. Женщина уничтожалась как природа, и наоборот, природа как женщина, и тут исток большевицкого гомосексуализма как универсальной метафоры этого культурного строя. Это было ясно с самого начала: не только гениальному Платонову, но даже Гладкову, несомненно, антиципировавшему основную платоновскую тему.\*

Ярким реликтом викторианства в советской культуре был социалистический реализм — второй, конечно, редакции, после Маяковского. Тема и стиль этого искусства — сусальное морализаторство, детская литература, сочиняемая старыми девами викторианства. Ни в коем случае нельзя здесь проводить параллелей со сказкой — могучей архаической формой. Если это и сказка, то сказка с моралью, что есть *contradictio in adjecto*: сказка неморальна, как всякое великое искусство. Эта установка на репрессивный морализм полностью соответствовала основному заданию коммунизма — насильственному воплощению добра в полноте социальной жизни. Но «воплощение добра» и «уничтожение природы» — синонимы. И установка на подавление бытия не более чем проекция и эманация внутренней репрессированности, то есть морализма. Поэтому-то, строго говоря, нельзя трактовать коммунизм как инфантильное общество, он много хуже, ибо детство — талантливая эпоха, дети целостны, они охотно интегрируют зло, любят жестокие сказки, им чужда мораль. Детство — модель бытийной целостности, мир — играющее дитя Гераклита.

Нет ничего лживее образа американских детей, придуманного Норманом Роквеллом. Это был самый настоящий американский социалистический реалист. О нем дает представление советское его подобие Федор Решетников, и я даже не думаю, что он подражал Норману Роквеллу: этот стиль родился из общего идеологического и культурного задания, в гниении оптимистического гуманизма викторианских предков. Но Норман Роквелл рисовал не только детей, он и всю Америку представил в этих лживо-инфантильных образах, как «хорошую» страну — хорошую не в смысле экономической мощи или политической свобо-

---

\* Я уже не говорю о мизогинии Маяковского, бывшей у него отнюдь не психологической чертой, но элементом стиля, который он так талантливо выражал — хотя бы потому, что сам его и создал.

ды, а как «моральную», «добренькую», как сказал бы Владимир Ильич, ставя это слово в интонационные и всякие иные кавычки. Америка хороша в том смысле слова «добро», который тождествен со словом «богатство», «достояние», «достаток». Она накопила много добра. Но этому слову и в Америке есть охотники придать преимущественное значение моралистического сюсюка.

В современной Америке Норман Роквелл способен вызвать ностальгию по лучшим временам, и я эту ностальгию сам ощущаю ничуть не меньше туземных поклонников этого замечательного рисовальщика или современников утраченного американского рая — пятидесятых годов. Но ностальгия, в смысле тоски о прошлом, надо признать, чувство иллюзорное. Думаю, что такой Америки, какой подают ее Норман Роквелл и Голливуд своей «золотой эры», вообще не было. Были люди соответствующей пластики и манеры одеваться, это несомненно. Я и сам одного такого знаю, он мой сосед по лестнице. Я хотел, говоря о нем, оставить его анонимным, но не в силах удержаться: уж очень у него фамилия выразительная — Маркс. Впрочем, русского он не знает и этого не прочтет.

Я стал замечать этого человека, идя на работу, его маршрут был несколько необычным: ранним утром он шел не из дома, как все люди, а домой. Можно было счесть его, допустим, типографским работником, возвращающимся с ночной смены, отпечатав тираж какой-нибудь «Дэйли Ньюс» (хотя, кажется, в Америке ночных смен не бывает). Он очень любезно здоровался со мной — просто как с соседом по дому, и однажды я его все-таки спросил: «С работы?» — «Нет, — сказал он, — из церкви».

Фред Маркс — типичный персонаж Нормана Роквелла, как все его персонажи, несколько подчеркнутый в своей стандартно-американской образности, чуть-чуть пережатый (что, кстати, есть признак талантливости художника, умеющего, при всем реализме, быть немножко гротескным): Фред, например, очень долговяз. Потом я познакомился с женой его Сильвией, совершенно плакатной ирландкой. Тут-то и выяснилось, что они католики, что меня несколько разочаровало как стилиста: очень уж это семейство напоминало о протестантской этике и духе капитализма. И вообще католики народ достаточно непутевый, что сильно примиряет с этой конфессией. Потом они родили дочку Мэри-Энн, будучи оба за сорок, и вот это было уже вполне в стиле —

в библейском, напоминавшем об Аврааме и Сарре. Теперь они по утрам ходят в церковь уже троим, и не только по утрам. Фред Маркс профессор чего-то в одном из нью-йоркских колледжей, что уж совсем удивительно, учитывая всеобщую левизну американской академической публики: как они терпят в своей среде этого фундаменталиста, понять трудно.

А терпеть его трудно, я в этом убедился по крайней мере дважды. Как истинно верующий, мой Маркс имеет потребность в прозелитизме и пытается в разговоре промыть мозги собеседнику. Однажды, когда моя жена тяжело и опасно болела, он пробовал меня утешать напоминанием о христианской резиньяции, о благодетельности страдания. Второй раз я как-то посвятил его в мои служебные неурядицы и рассказал о своих опасениях — остаться на старости лет без работы. «Вы боитесь бедности? — спросил он. — Христианин не должен этого бояться». — «Фред, — сказал я, — вы американец, вы не знаете, что такое бедность». — «Это не локальная, а универсальная ситуация», — ответил он. То, что моя ситуация именно «локальная», что мне, человеку, лишенному американских корней, в данном случае грозит не бедность, а самая настоящая нищета, он в расчет не принимал.

Должен сказать, что эти разговоры я пытался обратить в шутку, но Маркс не понимал моих шуток, он проповеднически воспалялся, наставляя меня в христианских добродетелях. Я даже не на шутку испугался: что-то инквизиторское появлялось в его худом благообразном лице. Потом я этот свой испуг отрефлексировал и понял, в чем дело.

Фред Маркс — садист. Ему нравится, когда его соседу, «ближнему» грозит смерть жены или нищета. Все это прикрывается как мотивировкой христианскими разговорами о добродетели терпения, рационализируется общепринятой моральной нормой. Для этих людей христианство — только и исключительно такая мотивировка. Инквизиторское рвение — это не борьба за истинную веру, а элементарный садизм, не теология, а психология — «глубинная психология» душевного дна. Главный объект садизма у моего соседа-христианина — его дочка. Конечно, это садизм, принявший культурные, то есть социально приемлемые формы, — в данном случае суровое религиозное воспитание. Но я не думаю, что Мэри-Энн остается христианкой, она взбунтуется, уйдет в какие-нибудь панки. И ее поймут; зная ее

отца, я ее уже сейчас, авансом, понимаю. И социально приемлемым сегодня в большей мере стал какой-нибудь (любой) альтернативный стиль жизни, нежели так называемая норма, достигаемая репрессивным воспитанием детей.

Вот в таких деталях раскрывается правда сегодняшней западной — и русской завтрашней — жизни: наступила эпоха прямоговорения, открытости, «гласности». Это значит: если вы садист, ступайте в соответствующий секс-шоп и предавайтесь там потребным экзерцициям с партнером-мазохистом. А Иисуса Христа оставьте. Он здесь ни при чем. Он и сам был панк, хиппи. Он скорее одобрит упомянутую секс-лавку (Ницше: «христианство — гедонизм на вполне болезненной основе»). Как говорит герой Сэлинджера, Христу барабанщик из оркестра Радио-Сити Холл понравился больше бы, чем апостолы.

Спрашивается: кто реалист — Норман Роквелл или Джеймс Джойс, что ближе к истине — благостная физиономия и чистый воротничок викторианского профессора или его же подноготная, бессознательное и прочая требуха? В том-то и фокус нынешней западной жизни, что она эти позиции не противопоставляет, а рядопологает, даже примиряет. Первое нью-йоркское впечатление, буквально в первый американский день: пьяный бродяга, уже не стоящий на ногах, сел на тротуар, прислонившись к стене шикарного универмага Бергдорф—Гудман на Пятой Авеню. К нему направился полицейский чрезвычайно представительной внешности, пожилой и толстый, похожий на довоенного голливудского актера Юджина Пелетта, — не полицейский, а *pater familias*. Ну вот сейчас, думалось, он наведет буржуазный порядок, восстановит цивилизационную корректность. Ничего подобного, новеллы «Фараон и хорал» не получилось: полицейский о чем-то с бродягой поговорил и отошел, оставив его в прежней позиции, под ногами модных дамочек, делающих «шопинг».

Сказанное мной подтвердит любой коллега Фреда Маркса из контингента обычных колледжовских профессоров — то есть не консерватор-фундаменталист, а либерал. Собственно, эти люди и создали в стране соответствующий климат, вернее осознали и артикулировали его как стиль жизни, как новый культурный стиль. Глядя издали, можно возмущаться таким небрежением: из поощряемых к своеволию подростков вырастут террористы, а усмирять их придется новому Великому Инквизитору. Это звучит весьма логично

в рецензиях на книги Вильгельма Райха или Нормана Бруна, но для того чтобы увидеть правду, хотя бы относительную, этих новейших либертарианцев, достаточно пожить год на одной лестнице с Фредом Марксом. Вы увидите, что он требует альтернативы. Ибо викторианская буржуазия, хотя бы в американском ее, демократическом варианте, так приятно зарисованная на картинках Нормана Роквелла, — это не венец творения. И это отнюдь не лицо Запада, рационалистически организованный буржуа это еще не Запад. Буржуазность и капитализм соотносятся с толщей западной истории и культуры примерно так же, как коммунизм соотносится с русской историей: конечно, свое, но такое свое, от которого хочется поскорее избавиться. И возвращение России на Запад ни в коем случае не будет возвращением в мир так называемого капитализма, в мир буржуазной культуры: потому что ничего этого на современном Западе нет. Боюсь, что в России это недостаточно понимают, — не понимают того, что опыт коммунизма и был русским изживанием буржуазной репрессивной культуры.

Единосущность классической буржуазности и коммунизма очень интересно подтвердило радикальное движение шестидесятых годов. Это движение было враждебно как первой, так и второму. Бунтующие сыновья в коммунизме увидели если не идеологию, то психологический строй своих отцов. Коммунизм — взбесившаяся буржуазность. Помнится, то же самое говорили в тридцатых годах о фашизме, но кому интересен сегодня фашизм? Сегодня интереснее говорить о взбесившемся Марксе — не о моем соседе, Фреде, а о том, общеизвестном, Карле. Коммунизм Маркса — психологическая экстрема буржуазности. В этой экспансии была утрачена буржуазная рациональность. Произошло, так сказать, обнажение приема, сюжетное действие утратило мотивировку, но буржуазная рациональность и была ни чем иным как мотивировкой все тех же насильнических импульсов, садизмом, доминацией, «борьбой с природой», пыткой естества. Утрата мотивировки, рационализации — падение производства, хозяйственный крах. Это уже коммунизм, воспринимающий авангардистские приемы избавления от мотивировок. И коммунизм бесполезен, непродуктивен, «затрачен» — как всякое чистое искусство, как всякий авангард.

Запад же, порвав с классической буржуазностью, выделил рациональное хозяйствование в узкопрофессиональную деятельность, тогда как раньше оно было чем-то вроде це-

лостного мировоззрения, «этикой» и «духом». Это назвали революцией менеджеров. Очень интересным побочным продуктом этой новой узкой специализации стала коммерциализация искусства, переставшего быть моделью целостного видения мира. За искусство взялись те же менеджеры. Коммерциализация искусства — громадный культурный сдвиг, означающий уже вступление в постбуржуазную эпоху, в массовое общество. Капитализм был убит фордовским конвейером и голливудскими фильмами. Товары, товарное потребление утратили значение привилегии, достигаемой эксплуатацией. Консьюмеристское общество разрешило задачу революции — создание нерепрессивной культуры: путем превращения человека не в гражданина, а в потребителя. Томас Манн буржуазен не потому, что его отец торговал зерном, а потому что его романы не понятны, не нужны массам, это штучное производство, высокая кустарщина, средневековая цеховщина. Высокая культура вообще порождение эксплуататорского строя, от этой вульгарной социологии никуда не уйти, и об этом пора говорить в России, потому что за плечами не стоит воспитатель-диаматчик с розгой. Высокий художник служил эксплуатации потому, что закреплял нормативность культуры в творчестве красоты. А жизнь некрасива, и в этом качестве имеет право на существование. Это и есть радикальнейшее из прав человека: право быть собой в своей эмпирической ограниченности, жить вне репрессирующей нормы.

В чем истина новых левых, всех этих Маркузе и Сартров? В остром понимании культуры как репрессии, как формы угнетения, эксплуатации, видение нечистых ее, культуры, корней. Герцен говорил: Пушкин стоит псковского оброка, а они говорят нет, не стоит. Они больше говорят: что культура это компромисс, нет в ней окончательной правды, не это цель человечества. Цель человечества — преображение бытия. И вот тут начинается их неправда. Им мешает их революционный темперамент. Истинно у них — описание ситуации, а не проекты ее преодоления. Зачем, скажем, противопоставлять Эрос цивилизации, когда нынешняя цивилизация достаточно терпима к самым разнообразным формам эротического удовлетворения? Эрос у Маркузе делается метафорой смерти как полного отсутствия желаний, то есть их как бы тотального удовлетворения, Эрос у него отождествляется с Танатосом, недаром же появляется у него термин Великий Отказ, да еще с двух прописных. Это и есть

графика смерти. Трудно, очень трудно представить Герберта Маркузе апологетом гедонизма. Гедонист, в отличие от Маркузе, знает меру. Люди великолепно уживаются с тем, что описано как тотальное отчуждение, репрессивная толерантность, консьюмеристский диктат и одномерность. Истину с успехом подменила технологическая целесообразность, добро — легальный формализм, а красоту — продукция маскульта.

Революционность — это идеализм. Желание нынешних революционеров — видеть людей если не добрыми, то высокими. Удивительно это отсутствие скепсиса у Сартра, наследника многовековой скептической культуры. Правильно было сказано о нем, что он простодушен. К тому же здесь действует происхождение, привычная жизнь если не в богатстве, то в корректном достатке. Так же богач Герцен сокрушался о падении идеалов: работники не желают ничего другого, как стать мещанами, мелкими буржуа. Если бы мог он увидеть свою небуржуазную Россию через сто лет — мечтающей о том же. Хуже даже, чем мечтающей: поставленной перед необходимостью ограничиться этим, да еще такой необходимостью, которая стала долженствованием, которую нужно долго и трудно осуществлять. Совпадение текстуальное: именно заводского рабочего потребно превратить в мелкого лавочника, причем не в морально-метафорическом смысле, а социологически буквально.

Опыт и пример России показывает, чем кончаются литературные мечтания, — возвращением к самой прозаической реальности. Однажды Товстоногов так поставил горьковских «Мещан» — выявил правду старика Бессеменова, правду обыденного опыта, здравого смысла, рутинной жизни. Это Чехов советовал корреспондентам: дуйте в рутину. Не только социологически, но и культурно Чехов — самый настоящий мелкий буржуа, но его пример показывает, что и в такой жизни можно достичь похвальных высот. Когда-то Мережковский жаловался, что русская интеллигенция не оказалась на высоте Толстого и Достоевского, что ей по плечу разве что Чехов и Горький. Горького по его социальной патогенности подверстаем к Толстому и Достоевскому, но высоты Чехова русская интеллигенция никогда еще не достигала. Тот же Мережковский вспоминал: начнешь говорить с Чеховым о «последних» вопросах, а он посмотрит на вас холодными докторскими глазами и скажет: когда будете в Москве, сходите к Тестову, возьмите у него рыбную

селянку, да не забудьте, батенька, что к ней большая водка нужна. Вот это и есть консьюмеризм, и я не знаю, что в этом плохого — откушать у Тестова рыбной селянки с доктором Чеховым.

Подлинный герой этого сюжета, однако, — не Чехов, а Зоценко. Вообще это неузнанный герой советской, да и русской культуры. Он остался верен заветам народничества, но народ полюбил не беленьким, не в толстовском мифе, а черненьким, сереньким, серым. Уже появляются работы, дающие компаративный анализ Зоценко и Толстого.\* Удивительна эта трансформация общины в коммуналку. Зоценковские уважаемые граждане — это действительные герои, в самом что ни на есть гомерическом смысле. Зоценко писал советскую Илиаду. Его трюк, изобретение, искусство — в комическом переключении эпоса (примерно то же делал молодой Заболоцкий: ирои-комическая поэма). Эпичной была в России сама мысль о народе. Для прозы Зоценко была критиками придумана форма цензурной легализации: это, мол, сатира на мещанство, и этой выдумке во спасение поверили сами благожелатели. Кстати, и о «Столбцах» говорили, что это сатирическое описание нэпа. Но Зоценко — такая же сатира на мещанство, как «Сладкая жизнь» Феллини — изображение буржуазного декаданса. Только человек, не думавший о цензуре, Осип Мандельштам, увидел в Зоценко то, чем он и был: певцом человека труда. Это, повторяю, новая форма народничества, но уже, так сказать, реалистического, готового считаться не с мифом, а с бытом. Проза Зоценко — ступень в становлении русского демократического сознания. Не случайно его любили самые широкие массы. Его любили, как фильм «Чапаев», и в сущности кинематографический Василий Иванович тот же герой Зоценко. Да и что такое гражданская война, как не грандиозная коммунальная склока? Зоценко дал катарсис гражданской войны.

Большевики Зоценко избрали мишенью совсем неслучайно: он был совершенно противопоказан гуманистическому мифу, ими гальванизированному. Большевики — это Бетховен, Девятая симфония, «Ода к радости». Сегодня, стоит ее услышать, мною овладевает неудержимый смех, так и Зоценко не насмешит. Смешно потому, что эта вещь, пре-

---

\*См. А. Жолковский. Зеркало и зазеркалье: Лев Толстой и Михаил Зоценко. — В его книге: Блуждающие сны. М., 1992.

тендуя быть гимном растущей демократии, ровно ничего в демократии не угадала. Большевики хотели, чтобы инвалид Гаврилыч был Бетховеном. Главная их гнусность в том, что они убедили Гаврилыча, он еще и сегодня считает себя Бетховеном и *поэтому* страдает в новом мире рок-музыки.

Нужно, вспомнив доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», не отвергать обвинения Жданова, а принять их — интегрировать «обывателя-пошляка», «гнусного похотливого зверя» в целостную самость. Это будет подлинное преодоление коммунизма с его мифом о новом, хорошем, советском человеке. Русскому моральному сознанию нужно сделать то же, что уже сделало русское художественное сознание в лице Зощенко, перевести художественные открытия Зощенко в моральный план. Я не знаю в русской литературе текста более перспективного, чем финал «Возвращенной молодости»:

*Красавица в пестром халате, играя глазами, идет купаться.*

*Кашкин поспекает за ней, поглядывая на ее пышные плечи.*

*Он поигрывает прутиком и насвистывает победный марш...*

*...Благополучие и незыблемость этих вечных картин мира меня почему-то радуют и утешают.*

Апрель 1994





## ДОМ В ПРИГОРОДЕ

По-особому значима магия чисел, приближающихся к круглым датам; нынче, когда конец века совпадает с концом тысячелетия, крайне соблазнительно говорить о конце эпохи — уже не в количественно-хронологическом, а в качественно-тематическом смысле. А тут, нас уверяют, даже история постаралась — «кончиться»; так что желающие могут говорить (и говорят) об одновременном окончании века, тысячелетия и самой истории. Зримая эсхатология, или, как у Пастернака: «чудится — не время года, а гибель и конец времен», но звучащие на американский лад, мажорно.

Время у Френсиса Фукуямы действительно погибает: теряет смысл — поскольку утрачивает качественную наполненность, приобретая взамен какую-то уже чуть ли не биологическую «длительность». Истории больше не будет, потому что исчез ее идейный сюжет; предстоят только «события», укладываемые в сценарий, исход которого уже известен: торжество добродетели (либеральной демократии) и наказание порока (всего остального). Неинтересно наблюдать за сценой, где в очередной раз демонстрируется уже разгаданный фокус; а тем обстоятельством, что «события» будут обрушиваться на головы зрительного зала, теоретик вправе вроде бы пренебречь.

Понятно, какое событие кажется теоретику качественно завершающим историю: крах коммунизма; событие, действительно, воодушевляющее. Оно и позволяет говорить о конце эпохи как некоего тематически единого сюжета. Здесь трудно что-либо возразить: да, эпоха вроде бы кончена. Наблюдатели перечисляют ее черты тоном инвентаризатора выморочного имущества. Один из этих инвентаризаторов — чешский президент Вацлав Хавел. В речи в Давосе (4 февраля 1992) он говорил о крахе рационалистического мышления, об утрате веры в универсальные законы, о развен-

чании культа деперсонализирующего объективизма. Коммунизм — не более чем извращенное заострение всех перечисленных тенденций теоретического мышления и социального поведения. Но мы будем очень далеки от истины, если скажем, что его, коммунизма, конец означает одновременно окончательное исчезновение указанных черт эпохи; дискредитацию — да, но не более. Необходима альтернатива всему вышесказанному, — а ее вроде бы и нет. Это и констатирует Хавел, говоря об историческом времени, которое всё сознает, но ничего не может сделать — не может противостоять этим, уже осозанным в своей злокачественности, тенденциям.

Невольно вспоминается психоанализ, позволяющий достигать именно такого результата — исчезновения болезнетворного симптома при осознании его происхождения и смысла. Это сравнение выводит нас к сути проблемы. Классический психоанализ Фрейда способен добиться успеха — сравнительно не только с Марксом, но и с Юнгом — как раз потому, что первый имеет дело с личностью, с индивидуумом, а вторые — с массами, с массовыми процессами, в форме хоть «классовой борьбы», хоть «коллективного бессознательного». С индивидуумом не то чтобы легче иметь дело, но с ним легче достичь позитивного результата: личность пластична, способна меняться, она, если угодно, управляема — но в том числе и собственной волей. Другими словами, она исторична; можно даже сказать — единственно исторична. Историю в этом смысле можно определить как рождение личности, становление качества из количеств, в пределе — всеобщую индивидуализацию, трансформацию масс в индивидуальности, превращение истории в биографию.

Взятая под таким углом зрения, история предстает процессом, отнюдь не укладывающимся в наивную схему Френсиса Фукуямы. Здесь нужно уже говорить не о Гегеле (в сомнительной трактовке Фукуямы), а скорее о Риккертe. Неокантианец Генрих Риккерт осознал методологию исторического знания, вообще всех так называемых наук о духе: основная черта описываемых ими явлений — их уникальность, неповторяемость, в отличие от естественных процессов, описываемых науками о природе, с их свойством повторяемости, вечного воспроизведения, то есть закономерности. В этом смысле Маркс, искавший законы истории, моделировал ее по схеме природы — и неслучайно назвал свой взгляд на мир «естественноисторическим». Насколько

я могу судить, что-то вроде этого сегодня говорят структуралисты, считающие, что «событие», единовременное происшествие неисторично (на эту нелепицу и указал им Мишель Фуко). То, что это не так, что историю нельзя рассматривать как безличный процесс, неожиданно доказали ученики самого Маркса, причем самые известные из них, Ленин и Сталин, продемонстрировавшие собственным примером, что в истории в первую очередь значим индивидуальный произвол, — то, что Вацлав Хавел назвал **private whim**, а у самих марксистов получило название «культ личности».

Капризы и прихоти коммунистических вождей не означали, однако, победы принципа личности в коммунистическом обществе, — как это мог бы заявить, положим, тот же Гегель, усматривавший в деспотизме неограниченного владыки становление в истории самой идеи личности и ее свободы. Жизнь при коммунизме, несмотря на ее тотальную идеократичность (термин А. Безансона), дала пример превращения социологии в зоотехнику: *animal farm*, скотский хутор. Свобода тоталитарного диктатора — свобода пастуха. Его можно, конечно, переименовать, на ветхозаветный манер и в соответствии с идеологемами Достоевского, в «пастыря», но приобретет ли он от такого переименования качества Великого Инквизитора, взявшего на себя тяжкое бремя познания добра и зла? Русский опыт показывает, что тип тоталитарного диктатора даже на вершинах своих — это обнаглевшая посредственность, человек массы. Управляющие и управляемые — камни, различествующие только весом. У них только одна свобода — падения. Произвол, каприз и прихоть не создают личности.

Люди, способные формулировать глубинный опыт пребывания в ГУЛаге (Варлам Шаламов, из новых — Валерий Абрамкин, сидевший уже в самые последние, предгорбачевские и первые горбачевские годы), говорят, что этот опыт парадоксален своей (употребим известный термин) банальностью: он ничему не учит, он бесполезен, как-то гнусно нейтрален, никчемен. Никакого «религиозного углубления» он не дает, все разговоры об этом — стилизация, «архискверное подражание архискверному Достоевскому», как сказал бы незабвенный Ильич. Это действительно опыт «щепок», которые «летят». Но это и есть марксизм в действии, история как естественный процесс — и человек как материальный предмет.

Валерий Абрамкин назвал свой советский тюремный опыт опытом вне трагедийного существования. Это едва ли не самое страшное из всего когда-либо сказанного о коммунизме. Советский эксперимент в конечном анализе лишается даже сурового достоинства рокового несчастья. Античная трагедия невозможна без героя и его роковой судьбы; коммунистический рок отменяет самую категорию героя, делая ее всеобщим определением: «у нас героем становится любой». А Прометеев орел в ГУЛаге — прозаический «вертухай», отнюдь не Довлатов.

Высшее достижение тоталитарного диктатора, триумф, победивший всё и вся силы, свобода по-советски — реализованная возможность умереть в своей кровати: банальный конец любого буржуа. Так лейтенант Советской Армии в Афганистане — этот «агрессор», «империалистический захватчик», «неоколонизатор» — сладкий плод победы обретает в дешевом ковре, купленном на кабульском базаре — без очереди и без предварительной записи!

В России все это вроде бы кончилось, — *эта* эпоха и *эта* история. Реализовался старый советский анекдот.

Посетитель в кафе официанту:

— Омлет, кофе и газету «Правда».

Официант приносит все, кроме газеты. Посетитель:

— А где «Правда»?

Официант:

— Газета «Правда» больше не выходит.

— Почему?

— Потому что советская власть кончилась.

На следующий день — тот же диалог. Это повторяется раза три. На четвертый раз потерявший терпение официант орет:

— Сколько раз вам нужно говорить, что советская власть кончилась?!

— Говорите, голубчик, говорите...

Жизнь внесла в эту когда-то фантастическую сценку только один корректив: исчезли скорее яйца и кофе, а газета «Правда» продолжает выходить и без коммунизма.

Еще одна шутка. В русской газете (не «Правде») появилась карикатура: на стене — старый советский лозунг «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жив», лишенный двух последних слов, и сам Ильич, поднявшись на цыпочки, его дописывает: «вас переживет».

Коммунизм кончился только в России — даже не на всей территории бывшего Советского Союза: пространство отнюдь не всеохватное. Тем более не следует говорить о времени: будто кончилась эпоха коммунизма. Когда-то Ленин говорил, что дело коммунизма можно считать выигранным в мировом масштабе, если Россия увлечет за собой Китай и Индию. Здесь важно указание на внеевропейские измерения этого процесса. Ленин имел в виду геополитическую реальность, получившую ныне название «третьего мира». Тут сама природа как бы включается в пресловутый «революционный процесс»: **people bomb**, демографические сдвиги, неконтролируемый рост населения слаборазвитых стран, приливной избыток которого выплескивается на «атлантические» берега.

Во времена одной из русских — еще добольшевицких — «перестроек» появился термин «внутренние турки». Это было сказано по поводу романа Тургенева «Накануне», герой которого, болгарин Инсаров, прихватив с собой русскую девушку Елену, уезжает из Москвы в Болгарию бороться против тогдашних поработителей этой страны — янычар Оттоманской империи. До Болгарии автор его не довез, а кружным путем доставил в Венецию, где несостоявшийся герой умер от туберкулеза: изысканный европеец Тургенев знал Венецию, но не представлял, что ему делать с потенциальными инсургентами. Зато это очень хорошо представлял его критик Добролюбов, придумавший термин «внутренние турки»: героям и героиням будущих русских романов, писал Добролюбов, не нужно будет уезжать за подвигами в Болгарию, найдется дело и в своей стране, где они скоро начнут бороться с этими «внутренними турками» (то есть с царем и его прислужниками, как тут же поняли догадливые читатели).

Сегодня на Западе (скажем, в Германии) «внутренние турки» — отнюдь не метафора; мы, однако, сохраним метафорическое обозначение этой реальности, если скажем «внутренние русские». Я имею в виду «русскую» проблему коммунизма. Соответствующие анклавные в основной потенции (при всех вероятных и существующих уже исключениях), а вернее даже не в потенции, а в нынешней фактичности своей — фрагменты коммунизма в западных странах. И тема эта отнюдь не национальная, не расовая — а социально-культурная.

Здесь нужно вспомнить еще раз, какого рода процессы связаны с коммунистическими тенденциями якобы отошедшей эпохи. Ведь духовные установки века, перечисленные хотя бы Вацлавом Хавелом, реализовались в практике индустриального массового общества, в экспансии технологического разума, в «завоевании природы». Чернобыль — только последний по времени знак катастрофичности этого пути. В сущности любой из современных мегаполисов — это своего рода Чернобыль. Это гигантские свалки отходов индустриальной цивилизации, искалеченные природные остатки. Здесь история отстает на один такт от своего «нормального», Фукуямой выверенного ритма. Здесь и располагаются «внутренние русские» западной цивилизации: икра (не *caviar*, а *spawn*), споры, гниды «пролетарской революции». Индустриальная революция привела к обескачеству социальной жизни, к разложению ее органической иерархии. Такая лишенная качеств социальная жизнь и есть массовое общество, способное породить из себя не только демократию, но и различные «движения» тоталитарного характера (схема происхождения тоталитаризма у Ханны Арендт). Конечно, в конце века нельзя говорить об указанном процессе как генеральной тенденции, — он определял 20—30 годы. Но тоталитарное государство и индустриальная цивилизация (первое как предельная логика второй), уходя, оставили свои отложения, грязную тину отлива, в виде тех же мегаполисов, населенных нынешним пролетариатом — рецепиентами вэлфэра. Это пейзаж после битвы — притом, что битва далеко не кончена, она просто приняла более «цивилизованные» формы. Современный мир поделен, как в романе Уэллса, на элов и морлоков. Отличие реальных морлоков от выдуманных — в том, что они не едят элов живьем, а высасывают из них деньги на «социальные программы». Это тоталитарный остаток — или, наоборот, потенция будущего тоталитаризма: указание на опасную близость понятий «массовое общество» и «тоталитарное государство». Тоталитаризм, в конце концов, — господство арифметики, власть больших чисел, подавление личности. Бродский даже считает, что это явление скорее демографическое, чем какое-либо иное, — и пишет об этом как в стихах, так и в прозе. Это одно из кошмарных видений великого поэта, — а к кошмарам поэтов надо приглядываться внимательнее, чем к «научным» выкладкам футурологов. Всеобщий Разум, Единое Начало — необ-

ходимый коррелят, интеграл этой дробной множественности, этой астрономической количественности.

В этой теме есть еще один поворот. Гетто мегаполиса — тот же образ природы, оскорбленной индустриальной цивилизацией, вариант и модификация экологического кризиса. Организующий бытие математический разум слишком абстрактен для того, чтобы замечать «цветущую сложность бытия» (К. Леонтьев). Они, эти цветочки, сами о себе напоминают. С этим связана новейшая тенденция так называемого мультикультурализма — явление в сущности здоровое, как всякий инстинкт, необходимое как реакция (ибо способность к реакции — признак живого организма, напомним того же Леонтьева). Мультикультурализм можно понять как своеобразную формулу экологической проблемы, мы здесь встречаемся со своего рода экологией человека, взятого как природное существо, а не в качестве носителя каких-либо культурных альтернатив. Противопоставлять вуду Платону — это еще не альтернатива, здесь трижды прав Аллан Блум. Но нужно увидеть другое: в такой неожиданной, эксцентричной форме заявляет о себе сама природа. Африка против Америки — это не культурное соперничество, а вопрошание самой культуры, резонное сомнение, к ней обращенное, вопросительный знак, поставленный на маргинальных полях индустриальной цивилизации. Один русский писатель сказал, что вопросительный знак — это состарившийся восклицательный; прошла пора восторженных футуристических славословий дымным трубам городов, песнопений Карла Сандберга и Маяковского, этот футурум стал уже, так сказать, перфектумом.

Мультикультурализм — органически зеленого цвета; имею в виду не знамя пророка, а ту же экологию. Это нынешний руссоизм; вот почему движение, к сожалению, бесперспективно, точнее — предлагает лишь обратную перспективу, как русская средневековая икона. В России XIX века такие «зеленые» именовались славянофилами; они и сейчас в ней не перевелись, но нынче именуются «деревенщиками». А «мировая деревня» — не слышится ли в звуках этих слов некая глобальная опасность, не меньшая, чем экологический кризис? Это ведь все та же «мировая революция». Этот триумф деревни мы уже наблюдали — в Камбодже. Природа, взятая в своей внекультурной абстрактности, столь же тотальна, как и «чистый разум» индустриальной технологии, не только отравляющей воздушный

бассейн, но и человека делающей промышленным сырьем в производственных циклах ГУЛага.

К тому же народ, нация, язык (кстати, на каком языке говорят американские негры?), локальная культура — все эти ценности мультикультурализма являют только компромиссное образование. Справедливо конфронтируя с абстрактным всеобщим разумом, мультикультурализм не доходит, однако, до подлинного носителя конкретной полноты — человека, индивидуальности, личности. Здесь альтернативой тоталитарному господству Единого Начала оказывается война всех против всех на языке XX века — «балканизация».

Больше всего русского в Америке опшарапивают указанный вэлфэр и еще — «политическая корректность» (мода самого последнего уже времени). Это настолько похоже на советский социализм, что человек с русским опытом начинает чувствовать себя неуютно в этой земле обетованной — вертит шей в поисках большевиков. (Эмигрантские газеты уже объявляли таковым сенатора Крэнстона.) Людей с таким отягощенным страхом прошлым можно понять: пуганая ворона куста боится.

Возникает впечатление, что эти страхи не вполне обоснованны. Не далее как 21 мая 1992 г. Дэвид Раск в «Нью-Йорк Таймс» предложил проект превращения Соединенных Штатов в коммунальную квартиру: радикальная десеграгация, — говорит он, — возможна лишь в том случае, когда сотрут действительную границу между городом-мегаполисом и *suburbia*. И он предлагает ликвидировать «зонинг» в пригородах и начать строить там дома для неимущих (*housing projects*). Русский, читая такое, не может не вспомнить, что пресловутые коммуналки появились в России сперва не по причине жилищного кризиса (его в 1917 году попросту не было), а в порядке волевого решения коммунистических фантазеров, которых вдохновляли фаланстеры Фурье (придумал это «экономист» Ларин, будущий тесть Бухарина).

Нельзя не вспомнить также советские колхозы: опыт превращения личностей в единое стадо. Коммунистическая идеология требовала единственного «политически корректного» решения: колхозы сохранять. Методом сохранения были избраны финансовые вливания, дотации. Должно быть, большевики денег в колхозы вбили не меньше, чем Америка в программы социальной помощи. Но русским пришлось в конце концов отказаться от политически корректного идеа-

ла: деньги не могут помочь там, где ложна сама формула помощи. Результат был прямо противоположным чаемому: большевики сумели превратить самый что ни на есть трудовой класс — крестьянство — в нечто вроде социальных паразитов. А в Америке хотят превратить паразитов в пристойных членов общества — оплачивая их паразитическое существование.

В американской жизни сохранилась, и даже укрепились, некая злокачественная установка, устрашающе напоминающая главный источник русских бед. Это идеология (политически корректная!) патернализма. Патерналистской была сама русская историческая власть, самодержавие. Общинная структура крестьянского социального бытия чуть ли не изначально была не столько органическим продуктом, саморазвившимся в глубинах народной жизни, сколько созданием направленной политики правительства, ведомой прежде всего в фискальных целях. Это настойчиво доказывал западник Борис Н. Чичерин в спорах со славянофилами XIX века. Во всяком случае правительство сохранило общину даже тогда, когда представился удобнейший случай ее ликвидировать: при проведении так называемого освобождения крестьян — ликвидации крепостного права в 1861 г. Крестьяне были освобождены от помещиков, но не от собственной крепостной — общинной — организации. Прагматический мотив у правительства был до удивления мелкий: удобство взимания платежей за выкуп государством помещичьих земель, отошедших по реформе крестьянам. Взимать недоимки было легче с общины, чем с отдельного крестьянина, здесь действовал принцип круговой поруки. Результат был чисто негативный: в стране так и не появился сильный средний класс, только в отсутствие которого смогли разгуляться большевики.

Никто не будет спорить с фактом существования в Америке сильного среднего класса, составляющего большинство населения. Но нужно помнить, что Америка встречается сейчас с давлением не собственных меньшинств, а **мировых масс, количеств, «большинств»** (большевиков!). К тому же американский средний класс — поистине молчаливое большинство. Говорят — «политически корректные». Это еще один настораживающий американский аналог русского прошлого, эквивалент пресловутой **интеллигенции**.

В основе русской интеллигентской психологии, всего строя ее эмоций и реакций лежало чувство вины — перед

страдающим угнетенным народом. Одной из интеллигентских теорий была теория уплаты интеллигенцией долга народу — за то, что он, народ, якобы ее выкормил и выпестовал, дал возможность образоваться. (Мало кто думал так, как Герцен, сказавший, что Пушкин стоил псковского оброка.) В этой теории хорошо просматривается глубинная, бессознательная подпочва интеллигентского морализма — тяготение к ничтожеству, энтропийная тенденция, побег в материнскую утробу, как сказал бы психоаналитик. Бердяев называл это настроение народническим мракобесием. Интеллигент (в этом его отличие от интеллектуала) — едва ли не всегда невротик. В России появилось «кающееся дворянство». Потом появилась и кающаяся буржуазия — феномен совсем уж и исключительно русский: богатство воспринималось в России не как дополнительная награда за борьбу с собственной греховностью (по Максус Веберу), а как самый грех, требующий богоугодных дел благотворительности для своего замаливания. Фабрикант Савва Морозов замаливал свои грехи тем, что давал деньги Ленину.

Желающие могут подобрать соответствующие американские примеры столь же абсурдного социального поведения. Мне вспоминается один из Вандербильдов, а также дамочка из «Голого бога» Говарда Фаста (вещи, напоминая, документальной), которая, бросив на пол соболью шубу, протестовала против XX съезда КПСС, разоблачившего Сталина.

Исторические корни американской психологии кающихся слишком известны, и настроение это заслуживает уважения (как его заслуживала и русская интеллигенция в своем моральном экстремизме). Вопрос в другом: в социальной полезности этих возвышенных чувств.

У Марселя Пруста в первом его томе есть рассуждение о милосердии, вызванное рассмотрением некоей аллегорической статуи того же названия. Это изображение женщины, протягивающей вовне извлеченное из собственной груди сердце. Выразительность и эстетическую убедительность, говорит Пруст, эта фигура обретает не в эмоциональной окраске своей — попросту отсутствующей, — а в предельной материальности чисто физического жеста: отдать людям сердце — это не метафора, вызывающая сентиментальные ассоциации, а реальное действие, в последнюю очередь озаченное своей моральной оценкой.

Менее всего сентиментальны врачи.

Трудно думать, что американские либералы, озабоченные сохранением патерналистских формул вэлфэра, — это в массе своей сентиментальные добряки. Я полагаю, что даже сенатор Крэнстон не такой уж добряк. В конце концов дело здесь не в чьих-то добродетелях или пороках, а в объективном процессе эволюций массового общества. Основа этих процессов — само наличие массового общества, «восстание масс». Этот феномен требует адекватной реакции со стороны людей, претендующих на управление обществом, на формирование политики. И сейчас уже не будет большой смелостью сказать, что политические вожди западного мира не нашли безусловно правильного ответа на этот вызов XX века.

Их ответ был — социализм, мягкие его формы, вэлфэр, патерналистское государство. В сущности эта политика была им навязана — тем же социализмом, но выступившем в жесткой форме советского большевизма. В большевизме, в коммунистическом тоталитаризме звучит, но на полную громкость включенная, та же нота распределения, тот же вэлфэр. Советская жизнь — это **housing project**, распространенный на всю страну, на всю полноту социального бытия. Один из лучших нынешних русских публицистов Денис Драгунский пипет, что социализм — аръергардная форма рабовладения: но так же, или почти так же, можно назвать и американский вэлфэр, это **soft slavery**. ГУЛаг — жесткий вариант того же вэлфэра, удивительно напоминающий тот **Hospital General**, который анализировал Фуко в «Сумасшествии и цивилизации». Политика Запада в XX веке была реактивной, а не активной.

От этой политики можно и удобно отказаться именно сейчас — по крайней мере, по двум причинам. Первая: крах коммунизма в стране его зарождения устраняет внешнюю опасность, понимаемую не в смысле военного противостояния, а как некую провокацию, понуждающую свободные страны Запада, хотя бы и в смягченных формах, воспринимать социалистические программы. Вторая причина: то же явление — крах коммунизма — заставляет в полной мере осознать принципиальную тупиковость социалистического пути и любых его программ. Память о судьбе коммунизма в России, это своего рода **memento mori** современной цивилизации, следует сделать доминантой либерального мышления на Западе.

С известной долей истины можно сказать, что проблема бедности на Западе является проблемой лингвистической,

проблемой навязываемой «низшим классам» самооценки. Это вопрос самосознания и самовыражения. Есть корысть бедняков, о которой писал еще Оскар Уайльд («Душа человека при социализме»), и есть гордость бедняков — но не морально-обязывающая, а идеологически-вызывающая. У польского писателя Славомира Мрожека есть рассказ «Пер Гюнт», герой которого — «никто, ставшее всем» социализма. Он нужен новому обществу именно в этом качестве: как противовес устоявшемуся миру традиционных ценностей. Его выпускают на трибуны для того, чтобы он произносил только два слова: «Мы, бедняки...». Он запущен на орбиту: забыл дом, семью, всю прошлую жизнь — а в новой научился только читать железнодорожное расписание, чтоб не запутаться в поездах, доставляющих его на место очередного митинга. Но однажды его разоблачают — на конференции астрономов, наблюдающих неизменные законы горнего, а не возмущения дольнего мира. Скиталец Пер Гюнт возвращается домой — но на пороге дома останавливает бросившуюся к нему Сольвейг отстраняющим жестом руки и словами: «Мы, бедняки...».

И все же: что такое на Западе бедность, городские гетто (*inner cities*), расовая сегрегация? Это феномены того же массового общества, следы массовых процессов. Понятно, что и ответ на эти бедствия искался на тех же путях — количественного анализа, генерализирующих программ. Это было поистине «неисторично». Глобальные установки вообще не срабатывают в истории. История в этом смысле «не политична». Она требует своего рода интимности в подходе к ней, — ибо в конечном итоге в ней дело идет не о массах, а о личностях, о личности. Апеллировать в истории всего разумней — и действенней — не к классовому самосознанию, не к национальной идентичности, а к приватному интересу. Поразительно, как Запад сплошь и рядом забывает этот главный урок собственной истории, американское золотое правило: **Don't generalize!**

История — это процесс превращения икры в рыбу. Рыбы тоже существуют крупными массами, но все же каждая из них способна к самопрокормлению. Вэлфэр подбрасывает им наживку — на крючке. А здоровым рыбным столом украшают свое меню либеральные защитники социальных программ.

Другими словами, протекционистская политика стала способом существования не столько обездоленных масс,

сколько методом социального выживания паразитического слоя политиков, фиксирующих эту обездоленность как повод для политики. Аналог здесь — каста жрецов в трактовке Ницше: социальный слой, существовавший на эксплуатации чувств греховности и моральной беспомощности масс, ими же, жрецами, и навязанных.

Конец истории, если сохранить этот термин и эту надежду, будет означать конец политики как искусства управлять массами. Гарантированное от (социальной) политики существование — вот формула подлинного конца истории.

Ведь именно сегодняшняя, постиндустриальная цивилизация дает возможность реального осуществления этой программы. «Малые технологии», компьютер в загородном доме — слагаемые новой картины мира, нового образа труда. Возможна новейшая буколика: так сказать, не Нью-Йорк, а Лонг Айленд, освобожденный даже от необходимости «комьютинга».

Не город, а пригород, «за-город» Марины Цветаевой, не гетто мегаполисов, а «гетто избраннычеств» — сугубо индивидуальная жизнь, приближающаяся к своему идеалу и логическому пределу: жизнь поэта, артиста, то есть экстремально индивидуализированной личности. Отъединение, смягченное всеми современными средствами электронной коммуникации.

Перспективнейший поворот культурной истории человечества связан именно с этой возможностью достижения каждым мирным обывателем формального статуса гордого, не от мира сего артиста. Когда-то в Германии Рихард Вагнер, а в России Вячеслав Иванов и Александр Блок мечтали о «человеке-артисте» как венце культурной истории, но видели такового в образе нового Орфея-мифотворца, выражающего стихийный голос масс; сама культура понималась как «стихия». Установка — на артиста — была правильной, нужно только увидеть в нем образ приватного человека, а не водителя масс.

Я бы сказал и большее: современная историко-культурная ситуация дает возможность синтеза экзистенциальных позиций художника, христианина и буржуа.

Каков общий знаменатель этих столь, казалось бы, несходных положений? Одиночество. Здесь, конечно, можно вспомнить знаменитого героя рассуждений Макса Вебера о протестантской этике и духе капитализма. Буржуа-пуританин — одинокий человек *par excellence*: его оставил Бог.

Человек оказывается способным к самостоятельному действию, когда он теряет видимый смысл бытия, утрачивает веру в осмысленность предопределения, гарантированную неким строгим, но справедливым Отцом. А осмысленное предопределение и есть История. **Личность формируется утратой исторического горизонта.** Человеку предстоит создать свой собственный смысл, свою систему ценностей. Работа эта идет, по словам Ницше, бесшумно: это не гибель Помпеи, но именно «вокруг творцов новых ценностей вращается мир».

Структурно, в строе души этот буржуа-пуританин — родной брат художнику: «Винсент и Тео». И тут мне вспоминается книга Эриха Фромма «Здоровое общество». Это один из первых теоретических набросков вэлфэр-стэйт. Интересно, какие соображения приводит Фромм в защиту своего проекта государственной помощи нуждающимся: что если человек, будучи биржевым брокером, захочет стать художником? Его нужно поддержать на первых порах. Вспомнился ли Фромму, когда ему пришла в голову эта мысль, Поль Гоген? Для этого сам Гоген уехал на Таити — ему не нужно было тащить таитян в Париж.

Российский мистик Гурджиев в начале века открыл школу обучения смыслу бытия и истины. Плату за обучение он назначил по тому времени непомерно высокую: тысячу рублей. Когда абитуриенты возроптали, он сказал: «Может ли понять смысл бытия человек, не способный достать тысячи рублей?»

«Мягкий» марксист Фромм все же не мог отделаться от представления, что деньги — главное, ему казалось, что буржуа это человек, не думающий ни о чем, кроме денег. Сам он явно не был буржуа — так же как и артистом: «хороший человек, но плохой музыкант».

Что же касается христианина, то он явно — «плохой человек». Вспомню третий раз Константина Леонтьева, говорившего о «трансцендентальном эгоизме» как основной установке христианской души. Здесь имеется в виду озабоченность спасением, сотериологическое беспокойство. Но человек спасается — как и умирает — в одиночку. И нужно ли доказывать — после всемирно исторического явления протестантизма, — что подлинному христианству чужда идея Церкви, соборного переживания Истины? Эту идею породили «жрецы», о которых писал Ницше.

Христианство в истории — это и есть превращение истории в биографию, приватизация истории, а не пертурба-

ции различных «церквей». Вот когда история подлинно «кончилась» — в Рождестве Христовом! Это ведь даже и по Фукуяме так, но он об этом почему-то не вспомнил: христианство есть победа «либеральной демократии», то есть идеи человека, его уникальной судьбы, его неотчуждаемых прав — права на уникальную судьбу в первую голову.

Говоря о христианстве, я всякий раз имею в виду не конфессиональные проблемы, и не прозелитизм, а вот этот прорыв из истории в личную жизнь.

Пастернак в «Докторе Живаго» говорил о том, что в христианстве событие сугубо частное — рождение ребенка — становится равным величайшим историческим событиям, вроде перехода иудеев по Черному морю: «Что-то сдвинулось в мире. Кончился Рим, власть количества, оружием вмененная обязанность жить всей поголовностью, всем населением. Вожди и народы отошли в прошлое. Личность, проповедь свободы пришли им на смену. Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной».

Роды Мёрфи Браун были бы Рождеством, если б за этим следовало бегство в Египет, а не вэлфэрные выплаты матерям-одиночкам.

Но тогда историю следует назвать незадающимся христианством. По Канту: не конститутивный принцип, а регулятивная идея; другими словами, вечно отдаляющийся идеал — горизонт. Рим отнюдь не кончился с рождением Христа: нынешним русским, например, выпала судьба жить в Третьем.

Он, правда, тоже кончился. Четвертому же, говорят, не быть.

Между тем, Нью-Йорк удивительно похож на Рим, каким он представлен в «Сатириконе» Феллини. Каменная тяжесть, сомнительно умеряемая какими-то дырами; что-то вроде Южного Бронкса. Это и есть *message* Феллини: таков, говорит художник, был мир до Христа.

Надо ли перечислять дальнейшие черты сходства? Говорить о «хлебе» вэлфэра и о «зрелищах» какого-нибудь Шистэдиума, удивительно (своей бейсбольной незакругленностью) напоминающего нынешний Колизей? К тому же его (Нью-Йорк) непрерывно осаждают варвары — и даже проникают за городские стены, за рогатки Управления эмиграции и натурализации.

Здесь опять вспоминается Пастернак:

«Этот древний мир кончился в Риме от перенаселения.

Рим был толкучкою заимствованных богов и завоеванных народов, давкою в два яруса, на земле и на небе, свинством, захлестнувшимся вокруг себя тройным узлом, как заворот кишок. Даки, герулы, скифы, сарматы, гиперборейцы, тяжелые колеса без спиц, заплывшие от жира глаза, скотоложество, двойные подбородки, кормление рыбы мясом образованных рабов, неграмотные императоры. Людей на свете было больше, чем когда-либо впоследствии, и они были сдавлены в проходах Колизея и страдали».

Единственно, что способно примирить со зрелищем стадионной толпы, — это автомобильный ее разъезд. Автомобиль по определению — дело частное, максимум семейное. Это образ индивидуальной свободы, прафеномен американской культуры. Как, владея автомобилем, можно жить в гетто? Это *contradictio in adjecto*.

По приезде в Америку я пять лет прожил в проджекте — и намеренно не заводил автомобиля. Я не мог допустить такого смешения стилей. Теперь у меня есть автомобиль, и я наведываюсь из Нью-Йорка на Лонг Айленд: присматриваю дом в пригороде.

Это мой приватный способ разделаться с Римом, с властью количеств — с историей. Других, впрочем, и не бывает. Америка ведь знает это. Тут давно уже артикулирован принцип: общественные проблемы разрешаются частным образом.

Я полагаю, что это и есть то тайное знание, за которое мистик Гурджиев сдирал с учеников тысячу. А нынешняя Америка старается эту, однажды уже обнаруженную, тайну снова завуалировать. Худшее из лицемерий — отрицать свой собственный опыт. Нынешние догматики вэлфэра напоминают тех буржуев, которые ходили в церковь только для того, чтобы прислуга не забывала о морали.

Тема двадцатого века, да и самой истории, — тема приватизации бытия — не кончилась с концом коммунизма. История, к сожалению, продолжается — даже в Америке. Чтобы она поистине кончилась, нужно расчленить массу — выделить в ней человека, хотя бы и несчастного.

Нужно, чтобы каждый был несчастен по-своему. А в Америке Гефсиманские чаши раздаются серийно — в вэлфэрных офисах.





## ВОИТЕЛЬНИЦА

Камилла Палья — явление, равное Шпенглеру если не по широте охвата тем, то по проникновенности и остроте культурологических характеристик. И еще одна ассоциация: Бердяев, конечно. Я не знаю писателя, более приближающегося к Бердяеву, а то и превосходящего его по суггестивности текста, нежели Камилла Палья. Но гораздо интереснее другая их же параллель: будучи почти тождественны психологически, Палья и Бердяев резко различаются в духовной установке и системе ценностей. В этом сопоставлении обнаруживается принципиальная разница западного металитета и «русской идеи», представленной хотя бы таким весьма нестандартным, нетрадиционным русским, как Бердяев. Камилла Палья буквально провоцирует к некоей русской реакции — к ответу.

С виду книга Камиллы Палья — сочинение по истории искусства. Его полное название «Сексуальные маски: искусство и декаданс от Нефертити до Эмилии Дикинсон». Слово «маски» дано в латинизированной, о Юнге напоминающей форме: *personae* — личины. Но все же этот термин у Пальи не только психологического, а скорее культурфилософского, временами и гносеологического характера. Это и некие идеальные образы, и (сексуальные) символы каких-то иных реальностей, некие архетипы, и даже своего рода трансцендентальные априори культурных явлений. Скажем, маска «красивый мальчик как разрушитель»: это и античная статуя Антиноя, и поэт Байрон, и литературный герой Дориан Грей (вместе с Тадзио из «Смерти в Венеции»), и рок-певец Элвис Пресли. Почему-то Палья не вспомнила главного, на мой взгляд, «мальчика-разрушителя» — Артюра Рембо, хотя о Бодлере, скажем, пишет много, но Бодлер интересует ее как один из создателей другой сексуальной маски: лесбиянки-вампира — декадентской модификации архетипического образа амазонки.

Почему же маски все-таки «сексуальные»? Здесь мы вступаем в область культурологии, а то и метафизики Камиллы Пальи. Собственно, следует говорить не о метафизике, а о «физике» у Пальи, даже, пожалуй, об анатомии как об основном носителе онтологических определений. «Система» ее резко дуалистична, и противостояние двух онтологических начал едва ли не совпадает с этическими различиями. Слово «сексуальный» в названии книги Пальи объясняет дело. Враждующие онтологические (они же анатомические) начала — мужчина и женщина. Вот почему, между прочим, книга Пальи попала в феминистский контекст, чем, собственно, и был вызван главный скандал, приведший к таким происшествиям, как пикетирование лекций Пальи в одном из филаделфийских вузов, где она преподает. Ее позицию иногда называют «антифеминистическим феминизмом». Палья считает себя феминисткой, но нового типа: она призывает к соревнованию с мужчинами на культурном поле, а не к борьбе за покровительственную социальную политику в отношении женщин. Такое соревнование, говорит Палья, стало возможным только в мире культуры, созданной мужчинами: эта культура, и ничто иное, освободила женщин. Она пишет:

«Один из невыносимых феминистских предрассудков — модное презрение к „патриархальному“ обществу, в котором якобы невозможно найти ничего позитивного. Но это патриархальное общество освободило меня как женщину. Можно составить эпический каталог мужских достижений — от замощенных дорог, водопровода и стиральных машин до очков, антибиотиков и одноразовых пеленок. Каждый раз, когда я переезжаю мост Джорджа Вашингтона в Нью-Йорке, я думаю: это сделали мужчины... Увидев гигантский строительный кран на платформе грузовика, я остаиваюсь в почтительном благоговении, словно перед церковной процессией: какая мощь воображения, какая грандиозность! Эти краны связывают нас с древним Египтом, придумавшим и осуществившим монументальную архитектуру. Если бы цивилизация оставалась в руках женщин, мы бы до сих пор жили в травяных хижинах».

Вот этих хижин особенно не могут простить феминистки Камилле Пальи: эта цитата приводится во всех негативных рецензиях на «Сексуальные маски». Впрочем, других,

положительных, кажется, и нет: помимо всего прочего, Палья сумела настроить против себя весь академический мир Америки, назвав в одном интервью американское гуманитарное образование «собачьим дерьмом» и «формой растления малолетних».

Решительный характер автора «Сексуальных масок» ни у кого сомнений не вызывает, и Камилла Палья всячески подчеркивает свою склоняющуюся к мужественности идентичность. На одной фотографии она снялась с мечом в руках. Такое визуальное впечатление должно, по мысли Пальи, гораздо больше убеждать, чем десятки слов; о примате визуального над словесным у Пальи мы еще будем говорить.

Итак, мужское и женское как два полюса бытия. Один из них Палья отождествляет с природой, другой — с культурой; нетрудно догадаться, как произведена разверстка. Палья использует ставшее уже классическим противопоставление аполлонийского и дионисийского начал для обозначения, соответственно, мужского и женского; впрочем, слово «дионисийский» она чаще всего заменяет словом «хтонический». Культура как борьба с природой — очень не новая мысль, одно из фундаментальных положений так называемой «диалектики Просвещения»; оригинальность Пальи сказалась в том, что она решительно поняла культуру как борьбу с женщиной, в качестве некоего априори. Отсюда такая острая сексуальная насыщенность культурфилософии Камиллы Пальи, отсюда все эти «сексуальные маски».

**«Все великое в западной культуре возникло в борьбе с природой, — пишет Камилла Палья. — Запад, а не Восток сумел увидеть пугающую брутальность природного процесса, оскорбление, бросаемое разуму тяжелым, слепым ворочанием природы. В отказе от себя, от индивидуализированного „я“ мы не Бога обнаруживаем, а изначальную убогость. Это откровение явилось западному мужскому началу, не пожелавшему подчиниться ритмическим приливам бытия, затягивавшим его в лоно океанической матери. Его отталкиванию от этих потоков обязаны мы грандиозными свершениями нашей культуры. Аполлонический принцип, в его холодной абсолютности, — мужская четкая линия, проведенная в ограждение от бесчеловечной громады женщины-природы».**

Повторяем: концепция Пальи не метафизична, она лишена каких-либо «мета», это биология и даже анатомия. Сущность явлена в зрительном образе; как сказал обожаемый Пальей Оскар Уайльд, только поверхностные люди не судят по внешности. Отсюда такое пристальное у нее внимание к визуальным формам. Мужчина отличен от женщины прежде всего строением или, в духе Пальи лучше будет сказать, — конфигурацией своих половых органов: они вынесены у него наружу, так сказать, объективированы. Эта анатомическая особенность порождает у мужчины особую психологическую установку (здесь начинается Фрейд, если не считать ранее высказывавшегося на эту тему Отто Вейнингера): его способность к проекции и концептуализации бытия. В контексте Пальи это значит скорее всего именно вот это объективирующее представление, опредмечивание, дистанцирование от непосредственно данного, что и обуславливает для мужчины возможность критически-проективного и конструирующего отношения к миру. Палья даже говорит, что струя мочи, которую мужчина способен направить ввысь, — это «трансцендентная арка». Динамичность мужчины и неповоротливость женщины, пишет Палья, представительно явлены у сортиров в перерывах театральных представлений и спортивных зрелищ: где и насколько больше очередь?

Женщина, как сама мать-природа, замкнута в себе, самодостаточна, циклична, имманентна. Она не раскрывает, а таит, прячет, поглощает в себе. Приведем соответствующее высказывание автора «Сексуальных масок»:

**«Если сексуальная физиология обуславливает модели нашего поведения, то какова основная метафора женщины? Это — тайна, сокровенность... Женское тело — потайное, сакральное место... Мифологическое отождествление женщины с природой — правильно... Беременная женщина демонически, диaboлически полна собой. Как онтологическая сущность она не нуждается ни в ком и ни в чем... Это образец солипсизма... Женское тело — лабиринт, в котором затеривается, исчезает мужчина... Женщина — первозданный производитель, подлинная праматерь... Миф североамериканских индейцев о зубастом влагалище (*vagina dentata*) — ужасающе правильная транскрипция женской мощи и мужских страхов. Метафорически любое влагалище обладает невидимыми зубами, ибо мужчина извлекает из него меньше, чем вводит... Сексуальный акт — это своего**

рода истощение мужской энергии женской самодовлеющей полнотой... Латентный женский вампиризм — не социальная аберрация, а продолжение материнской функции... В сексуальном общении мужчина поглощается и вновь отпускается зубастой хищницей, которая носит его во чреве, — женственным драконом природы».

Итак, Камилла Палья «на стороне мужчин», как была названа одна из рецензий на ее книгу — конечно же, в очередной раз негативная. Но в этой же рецензии было сказано, что книга Камиллы Палья, нанося удар по либеральному феминизму, отнюдь не делает вклада в какую-либо консервативную философию: консерваторы негодовать будут не меньше, чем либералы. Такая способность вывести из себя сразу два противоположных идеологических лагеря, добавляет рецензент, часто есть знак выдающихся достоинств.

Вот в какой окончательной формуле Палья сводит счеты с догматическим феминизмом:

«Желательное и необходимое как таковое, политическое равенство женщин не сможет стать средством радикального уничтожения половых неравенств, которые начинаются и кончаются в теле... Феминистки грубо упрощают проблему пола, когда они низводят ее к вопросу о социальной организации: исправьте общество, ликвидируйте неравенство полов, очистите секс — и на земле воцарятся счастье и гармония. В этом феминизм, как и все либеральные движения последних двухсот лет, выступает наследником Руссо... Противопоставив добродетельную природу испорченному обществу, Руссо создал прогрессистское течение в культуре девятнадцатого века, для которого социальная реформа стала средством построения земного рая. Мыльные пузыри этих надежд лопнули в двух мировых войнах. Но руссоизм возродился в послевоенном поколении шестидесятых годов, когда и возник современный феминизм... Он рассматривает любую иерархию как репрессивный порядок на службе социального господства: все негативы насчет женщин — мужская ложь, предназначенная к тому, чтобы держать их в узде. Феминизм вышел за разумные рамки — поиск политического равенства для женщин, — перестав считаться с чисто человеческой ограниченностью, с пределами, положенными нам природой и судьбой.

**Сексуальная свобода, сексуальное освобождение — современная иллюзия. Мы иерархические существа. Откажитесь от одного иерархического порядка — и тут же его место займет другой, может быть, худший».**

И далее следует принципиальнейшее заявление:

**«Все дороги от Руссо ведут к де Саду... Для де Сада возвращение к природе (романтически-руссоистский императив, все еще проникающий нашу культуру) означает воцарение похоти и насилия. Я согласна с де Садом. Моя книга становится на его точку зрения».**

Глава 8-я книги Пальи — «Возвращение Великой Матери: Руссо против Сада» — едва ли не важнейшая в книге и, наряду с двумя главами об Оскаре Уайльде, из лучших в ней. Великая Мать — природа, мистифицированная Руссо как источник естественных добродетелей. Все, что у Пальи касается Руссо, не содержит в общем ничего нового, кроме, может быть, утверждения, что Руссо породил в западной культуре проблему сексуальной идентификации. Но блестящи, шокирующе-провокативны страницы о Саде. Только академическая импотентность мешает признать в Саде одного из культурных героев Запада, пишет Палья. Она здесь не совсем права: в общем его культурное значение ныне не оспаривается, а подчас и утверждается с решимостью не меньшей, чем у Пальи: например, в «Диалектике Просвещения» Хоркхаймера и Адорно. То, что Сад — своего рода концентрат идеологии Просвещения, удивляет сейчас разве что газетных рецензентов его советского издания, даже не советских литературоведов: Виктор Ерофеев напечатал вполне компетентную статью о Саде еще в семидесятые годы. Значение Сада сомнений не вызывает, — вопрос идет о его оценке, каковая у эрудитов академического толка продолжает оставаться уклончивой по причине их почтения к либеральным общим местам, не позволяющим видеть в Просвещении штуку двусмысленную. Это вроде проблемы «Бесов»: прекраснодушный либерал порождает террориста; не признать этого нельзя, да как-то не хочется. За либералом — тем же С. Т. Верховенским — все еще числятся немалые достоинства, например, его любовь к чистой эстетике. Но как раз Палья и показывает, что эстетика чистой не бывает,

что это самая грязная вещь. Если угодно, это и есть главная тема «Сексуальных масок».

Палья призывает понять Сада как намеренную пародию на Руссо, как сознательно спланированное его высмеивание. Правильно прочитанный, Сад открывается как автор скорее юмористического склада, утверждает Палья. Его творчество можно воспринять как пародию на «роман воспитания», начатый именно Руссо, на «Эмиля». Сексуальные наставления садовских либертинок — это и есть воспитание по маркизу де Саду. «Следуйте природе!» — призывал Руссо; Сад и следует, компетентно при этом указывая, что природа — слепой и жестокий зверь, что наслаждения, способные быть извлеченными из природы, неотличимы от страдания. Страдание, причиненное или испытанное, и есть наслаждение: это не индивидуальная перверсия Сада и не какая-либо «эстетическая провокация», а высокая философия. Секс — это власть, мощь, господство, утверждает Сад. Принимая этот тезис, Палья выступает уже не фрейдисткой, а скорее адлерианкой: в сексуальном обладании демонстрируется прежде всего воля к господству, силовое самоутверждение. Секс у Пальи предстает уже не столько биологическим фактором, сколько в качестве некоей символической формы, выражающей отношения господства и подчинения, и главное в сексе — не любовное проникновение, а насилие, разрыв, триумф воли (у мужчин) — или же поглощение и пожирание (у женщин), то есть опять-таки *насильственное* элиминирование всякой воли. Сад, таким образом, не просто опровержение — или высмеивание — Руссо, а необходимое его развитие, провокативная экспликация, комплиментарная корректировка: в мире, отвергнутом как социальная и культурная иерархия, восстанавливается примитивная иерархия силы. Это и выражает секс. Так считает де Сад. Камилла Палья, как уже известно, становится на его точку зрения.

Сад, в сущности, нормативный мыслитель, и в этом он — человек Просвещения, продолжает Палья. Насилие и жестокость признаны нормой, а коли так, то они разумны: разум и есть норма. Железная логика рационалиста; Палья говорит, что максимально эрогенная зона у Сада — это мозг, то есть разум. Его сексуально сцепленные группы, все эти «четки» насельниц женских монастырей, больше всего напоминают структурные формулы органической химии, где мужской член или, как в указанном случае, предмет, известный на Западе под именем *dildo*, играют роль дефиса —

указателя валентной связи. Либертинки Сада, как и положено людям Просвещения, непрерывно говорят, не прерывая своих речей даже во время самых умопомрачительных сексуально-садных экспериментов — в некотором роде, оральный секс по Саду: идеологические оратории, ораторство просвещенных культуртрегеров. Они, пишет Палья, сохраняют ясное аполлоническое сознание в самом крайнем дионисическом нисхождении. По Палье, это тема античного театра: синтез усложненных интеллектуальных артефактов и хтонического варварства.

В чем культуротворческая мощь такой позиции — на чем всячески настаивает Палья? Она — в мужском отношении к миру как предмету, данному на активное к нему отношение, и прежде всего на отторжение — с болью и кровью — от целостного единства матери-природы деталей и элементов, идущих на новые, произвольно, волей человека-мужчины составяемые комбинации, вот эти артефакты. Джек Потрошитель, приколачивающий матку своей жертвы к стене, — абстракция всякого творческого акта, асоциальный эквивалент философии, математики и музыки. Сексуальные преступления, совершаемые женщинами, крайне редки: это свидетельство не добродетели, а пониженного творческого воображения. (Для того, чтобы стать поэтессой, женщина должна маскулинизироваться: не бывает поэзии без эротического отношения к Музе, то есть к женщине, как бы ни идеализировать этот образ. Об этом Палья говорит больше всего в главе об Эмили Дикинсон, влюбленной всю жизнь в жену своего брата Сусанну; мы можем вспомнить отечественные примеры: Сонечку Холидей и Оленьку Глебову-Судейкину.) Если бы не было Джека Потрошителя, то не было бы и Мопарта. Мужчина не может «родить»: для того, чтобы что-то создать, ему нужно что-то разрушить. Так пишет Камилла Палья. Вот это и есть «диалектика Просвещения», можем добавить мы: Просвещения, взятого уже не как обозначение конкретной культурной эпохи, а как эмблема культуры вообще.

Временами Камилла Палья сама начинает напоминать знаменитую героиню де Сада Джульетту — ту самую, которой посвятили главу в своей книге Хоркхаймер и Адорно. Это как бы ее «сверх-Я». Еще немного Фрейда: концепцию Пальи легко представить как сублимацию извечной женской «зависти к пенису»: отсюда ее «меч», то есть установка на активное вторжение женщины в сферу культурного твор-

чества, — и трактовка самой культуры в терминах завоевания, культурного творца как меченосца, война, даже Джека Потрошителя.

Воительница Палья.

Но сводить тематику Камиллы Палья к извивам индивидуальной психологии — занятие интересное, конечно (как и всякий психоанализ), но неблагодарное. Это стоит делать, когда разбираемый автор — в плену «идеологии», превращенной формы сознания, когда он не понимает собственных проблем, идеологически их искажает. А Палья свои проблемы понимает, как никто другой, — и не делает секрета из эксцентричности собственного сексуального опыта (интервью с Франческой Стэнфилл в журнале «Нью-Йорк»). Вообще у Пальи Юнг важнее и Фрейда, и Адлера. Сам термин «сексуальная маска» указывает на сверхличный аспект конструирования мира индивидуумом — воителем культуры. Маска — это не лицо, а личина, она обобщает, а не индивидуализирует, скрывает, а не обнажает. В главе о греческом искусстве Палья написала, что умение превратить элементарное сексуальное влечение в инструмент идеализации, придать ему сверхлично-сверхчувственный характер — это и есть основное преимущество человека.

Агрессивность культуры — необходимая ее характеристика — компенсируется (слово «смягчается» здесь неуместно), в трактовке Пальи, способностью западного человека создавать всякого рода полированные поверхности, вообще оставаться на поверхности, не уходить в глубину. Орудие западной культурной агрессии — *глаз*. Одна из глав у Пальи так и называется — «Рождение западного глаза».

Аполлонический принцип западной культуры родился не в Греции, а в Египте, утверждает Палья. Египтяне были первыми эстетамы. Эстетизм — это не умение красиво одеваться и не страсть к коллекционированию живописи, эстетизм — это способность жить глазом. Египтяне первыми заметили, что в нерасчлененном единстве, в овальном, все в себе неразлично заключающем животе матери-природы можно различить четкие линии, можно их *провести*. Красоты нет в природе, ее выделяет, выхватывает, вырывает агрессивный человеческий — западный — глаз. Египтяне открыли существование линий и краев в безграничности и беспредельности Великой Матери. Палья приводит слова Шпенглера, сказавшего, что египтяне в своих каменных сооружениях достигли эффекта скольжения глаза по по-

верхности. Это и было принципиальной победой над природой, подхватывает Палья. Глубина, внутренняя жизнь была оставлена природе, хтоническим ее безднам, в которых бродят и бредят кровожадные матери. Внутреннее — это «внутренности»; грязь, тина, слизь, вообще всякая гинекология: боли и бели. (Эта натуралистическая каламбуристическая у меня — подражание стилю Пальи, которую, как стихи, невозможно адекватно перевести.) Красота возникла как культ блестящей поверхности, поверхностности. Родилось понятие формы как культуры и культуры как формы, родился — в том же Египте — ритуал социальной, светской жизни, прослеживаемый вплоть до викторианских салонов, в которых блистали героини Уайльда. Викторианский салон — это социальная кастовость как эстетическая форма. Красота и есть изначальная, трансцендентальная форма культуры. Глаз Аполлона взял верх над окровавленным ртом хищницы-природы — Персей победил Медузу. Медуза у Пальи — аллегория женского полового органа. «Персей с головой Медузы» Челлини — одна из важнейших сексуальных масок западной культуры.

«В Непале есть столица Катманду», — сказал русский поэт. Вопрос: почему это сведение из географии является все же поэтическим высказыванием? (Наводка для ответа: сказанное относится к Марии Стюарт.)

Западная культура, говорит далее Палья (в той же главе «Рождение западного глаза»), в фундаментальных своих манифестациях остается культурой глаза, а не слова. В ней до сих пор идет борьба Египта и Греции с иудео-христианской традицией, навязавшей Западу словесную модель культуры. Интересно, что в насквозь христианизированном Средневековье Палья находит яркий языческий стилизованный реликт: латы рыцарей, аполлонически отделяющие, отграничивающие и ограняющие индивидуальность. Решительный реванш был взят культурным язычеством в двадцатом веке, с появлением кино. Голливуд — языческое капище, принципиальное преодоление христианской углубленной духовности и душевности. Луч кинопроектора, пронизывающий темный зал (аналог «хтонических» глубин), — это стрела Аполлона.

В июле 91-го Палья напечатала в «Нью-Йорк Таймс Бук Ревю» рецензию на книгу об актере Марлоне Брандо, не оставив от нее даже пыли. Она написала тут, что главное достижение Брандо, новация, внесенная им на американскую сцену, — преодоление традиции разговорного пред-

ставления, побег из рабства слов, полонивших театр; это было достигнуто не какими-то теоретическими декларациями, а самим обликом мямлящего, бормочущего под нос, неразговорчивого красавца с плохой дикцией. (Элиа Казан в экранизации «Трамвая Желания» блестяще это обыграл, заставив Стэнли Ковальского все время что-то жевать.) Попутно Палья не преминула поиздеваться над автором книги, снабдившим ее предисловием в форме письма к Брандо с выражением сочувствия по поводу постигшей его семейной трагедии (его сын убил любовника его дочери) и с жалобами на собственных (автора книги) неудачливых детей. Всякая сентиментальность — как проявление «внутренних», душевных глубин, уход с поверхности — вызывает в Палье отвращение, и, судя по всему, не наигранное, не теоретическое. Написала же она, что ненавидит героя Чарли Чаплина, маленького бродягу, — и, кажется, единственная в мире. С нескрываемым удовольствием она цитирует Уайльда: только совершенно бессердечный человек не расхохочется, читая в «Лавке древностей» сцену смерти маленькой Нелли. Камилла Палья, как Маяковский, любит смотреть, как умирают дети — преимущественно девочки.

Это не кокетство: кокетство не свойственно Палье, как и женственность вообще; это, если угодно, «комплекс», а может быть, и «сексуальная маска» — как некий культурный лик (личина, «персона»). Можно перечислить составляющие его черты: агрессивный активизм, примат формы над содержанием (поверхности над глубиной), предпочтение язычества христианству, форсированный эстетизм и демонстративное отсутствие моральной установки. И если мы при этом вспомним, что зафиксированный в этом перечислении комплекс (комплекс в изначальном значении — как собрание, пучок свойств) Палья не раз и не два, и отнюдь не в негативном смысле, называет «фашистским», то информация к размышлению соберется очень впечатляющая, более того — как бы определяющая оценки. Особой декларации по этому поводу она не произнесла, зафиксированного программного заявления не сделала (и даже в индекс позицию «фашизм» не включила — а может, и включила, да йельские редакторы выбросили) — но легкость, с которой она прилагает предикат «фашистский» к описанию разнообразнейших феноменов западной культуры — от древнего Египта до стилистики Уайльда, — наводит на мысль, что она охотно подпишется под трактовкой западной культуры Адорно и Хоркхаймером

и упоминавшейся уже не раз здесь их книге «Диалектика Просвещения». Разница — и в этом контексте не в пользу Пальи — в том, что франкфуртские коммюнизаны пришли от своего открытия в ужас, а Палья считает фашистский характер западной культуры чем-то само собой разумеющимся и оценке не подлежащим, — только вящему анализу.

Здесь нужно вспомнить, что трактовка западной культуры как обладающей имманентно фашистской тенденцией, данная упомянутыми франкфуртцами, — тоже ведь парадокс и канонической отнюдь не является. Адорно и Хоркхаймер смешали карты, связав фашизм не с языческой реакцией, не с регрессией к почве и крови, а с культом силы, присущим западной просветительской цивилизации, — силы, понятой как воля, воля к преодолению рабствования у природы. «Верность земле» у Ницше — не почвенничество, а отказ от идеализма. Получается, что «почва и кровь» у фашистов — почти что невинный архаизм, некое немецкое, так сказать, славянофильство. Тут есть, конечно, о чем поговорить: хотя бы о том, что архаизм — это и есть «футуризм» и что Хлебникова можно связать с теорией относительности (такие попытки уже делались — Иваном Аксеновым в начале двадцатых годов). Но это тема, которую нельзя решить попутно, ей нужно уделить особое внимание. Мы же говорим сейчас о Камилле Палье, — и у нее, как кажется, найден здесь некий синтез (не компромисс, конечно: оцетинившаяся всеми гранями Палья компромиссов не признает). Дело в том, что в своих гимнах мужской аполлонической культуре Палья совсем не думает отказываться от дионисического начала. Дионисические глубины у нее — не только материя, но и энергия. Отсутствие формы в дионисической глубине — гарантия *многообразия* форм, Дионис есть принцип множественности, принимающей обличье вот этих «масок». Театр возник из культа Диониса, напоминает Палья Ницше. Если слово «дионисический» с успехом заменяется словом «хтонический», то имя Дионис можно заменить именем Протей. Тут мы и начинаем понимать, какой смысл вкладывает Палья в термин «фашизм»: это у нее не практика, а представление, «перформанс», зрелище; Гитлер — не злодей, а мизансцена: фигура на подиуме Нюрнбергского стадиона. Фашизм Палья — не столько германский, сколько итальянский, то есть *игровой*: не Освенцим, а касторка. Вообще она все время прикрывается своим итальянским происхождением как мотивировкой совмещения гения и злодейства, а перечисляя своих

итальянских родственников, каковым выражает благодарность за помощь в работе (американский издательский этикет), в числе этих родственников называет Нуму Помпилия. Не названный Пальей культурный герой — Альберт Шпеер, конечно; а ежели искать женские аналоги, то вспоминается Лени Рифеншталь — режиссер знаменитого документального фильма об Олимпийских играх 1936 года, а также еще одного фильма — уже непосредственно о фюрере: «Триумф воли».

Что же такое эстетика как мировоззрение: невинное неведение, игры в райском саду — или потенция всяческого зла? Вспоминается Лев Толстой, сказавший: чем ближе мы подходим к красоте, тем дальше удаляемся от добра. Но прежде чем перейти к Толстому, поговорим о нелюбимом им Шекспире. Шекспир у Пальи — это и есть дионисический принцип в действии, то есть театр как таковой. Палья в главе седьмой «Шекспир и Дионис» анализирует две пьесы — «Как вам это понравится» и «Антоний и Клеопатра». Розалинда в первой пьесе — это динамическое воплощение принципа маски: девушка, притворяющаяся — являющаяся (от театрального слова «явление») — мужчиной; таких — тьма тем у Шекспира: если мы вспомним к тому же не только Виолу, скажем, но и упомянутых Антония и Клеопатру. Те ведь тоже играют — и не судьбой только, а как раз «представляются» (мир как воля и представление!): маскируют себя, меняют костюмы и роли, от римской определенности переходят к восточной текучести: Антоний переодевается в платье Клеопатры, а та вооружается его мечом, замечает Камиллин глаз. Но «представление» и есть «пред-ставление»: опредмечивание, визуальная, феноменальная явленность, объективация и в то же время — Дионис, трагическая множественность.

Важнейшие для Пальи слова Антония:

*...Бывают испаренья  
С фигурою дракона, или льва,  
Или медведя, или замка с башней,  
Или обрыва, или ледника  
С зубцами, или голубого мыса  
С деревьями, дрожащими вдали.  
Они — цветы вечерней мглы. Их формы  
Обманывают глаз...  
...То, что конем казалось,*

*Внезапно растворяется во мгле,  
Сливаясь с нею, как вода с водою...  
Твой командир теперь  
Такой же самый призрак, милый Эрос.*

Шекспир тем еще любезен Камилле Палье, что он не только заставил своих гергов менять маски, но самое слово, речь — принцип чуждой Палье иудео-христианской культуры — сделал текучим, протеистическим, дионисическим: проповедь как «норму» языка претворил в поэзию, то есть динамическое движение. У Шекспира нет иконистической статики великих визуальных гениев Ренессанса, говорит Палье, но он сумел найти принцип не менее художественно убедительный: метафору, «скоропись духа», как скажет об этом Пастернак — и именно в связи с Шекспиром. Метафора и есть — все, делающееся всем: принцип маски как таковой. Язык у Шекспира не столько интеллектуалистичен, сколько хтоничен, он превращает понятия в звуки, — что и есть поэзия. Подлинная поэзия должна быть полупонятна, это пифические испарения оракула, которые нужно еще истолковать; но истолковывать не надо, если мы хотим сохранить поэзию. (Тут русский читатель понимает, что перевод «Гамлета», сделанный Лозинским, лучше пастернаковского: Лозинский сохранил архаичность, хтоничность шекспировского языка, а Пастернак свой перевод делал для молодой гвардии рабочих и крестьян — чтоб и бедным было понятно; но бедные — то есть все мы — должны оставаться в неведении.) В этом — шекспировском — мире нет не то что ни эллина, ни иудея, — в нем нет ни мужчины, ни женщины. Тут действует *андрогин*, муже-женщина — важнейшая сексуальная маска в культурфилософии Палье. «Антонию и Клеопатре» она, между прочим, дала сногшибательное истолкование в терминах астрологии и алхимии, указав, что именно в последней андрогин, *gebis* («двойная вещь») был важнейшим понятием. Кстати, Палье редко упоминает русских писателей (чаще других, разумеется, Гоголя), как и весь вообще «социальный роман», намеренно уходящий из хтонических глубин, намеренно антиромантический (и даже у Бальзака обнаруживает для соответствующего анализа чудовищно декадентское сочинение «Девушка с золотыми глазами»), но эти, о русских, упоминания не лишены интереса. Например, андрогином, девочкой-мальчиком вроде гетевской Миньоны, видит Палье толстовскую Наташу Рос-

тову; вот почему, можем добавить мы, воспринимается такой художественной фальшью превращение Наташи в плодородную самку в эпилоге книги.

У Шекспира, несмотря на все его дурманящие языковые испарения, Рим, цезарь все же побеждают Антония и Клеопатру; делает ли это его (Шекспира) менее «фашистским» — коли мы вспомним, что Рим — это и есть «фашизм» по преимуществу? Ответ Пальи двоятся, как тот же андрогин; вернее, совмещает оба начала. Она говорит, что пониманию Шекспира много помешали либеральные режиссеры с их «антифашистской топорностью» значит ли это, что *фашистская* топорная работа — лучше, веселее? Как говорил набоковский мсье Пьер: прочтите слово «ропот» наоборот; куда уж веселей! Но это и есть юмор шекспировских могильщиков (в английском оригинале — «клоунов»). «Фашизм» у Пальи — та же маска, причем меняющаяся, сменяемая: Дионис становится Аполлоном (статуарность олимпийских — 1936 года — героев), а Аполлон мечет стрелы не в кинозале, а в баталиях второй мировой войны; материя бытия всячески трансформируется, расплавляется в дионисическом вине (огне): стены Трои (допустим, Лондон) — и косматый Пирр, с гирканским зверем схожий.

Сказала же Палья, что Сад, правильно прочитанный, — юмористический автор. Высокий юмор — это и есть трагедия. Смерть — комический персонаж у автора «Волшебной горы» и «Смерти в Венеции». Апенбах, преследуя Тадзио, раскрашивает лицо, как азиатская блудница. Это и есть искусство — игра масок, способность к перевоплощению, к разложению неразложимого «я». Вот почему «андрогин» (избежим поневоле оценочного в русском языке слова «гомосексуалист») — едва ли не главная фигура в искусстве, едва ли не главный его деятель и модель. Для того чтобы войти в мир искусства, потребна некая сексуальная смещенность, эксцентричность. Это относится даже к самым что ни на есть *straight men*'ам, к Байрону, например: даже его Дон Жуан, пишет Палья, попав в восточный гарем и прикидываясь, натурально, женщиной, соблазняет товарок в качестве женщины, то есть устраивает гомосексуальные, лесбийские игры. Марсель Пруст превратил в Альбертину своего шофера-любовника. Или вспомним Пушкина в книге Синявского — своего в дамских будуарах, вроде лохматой болонки; но тут надо было сказать не «болонка», а как раз «андрогин». Пушкин — что-то вроде гетевской Миньоны, а

еще точнее — «миньон». Straight man (буквально — «прямой мужчина») означает в английском «нормальную» сексуальную ориентацию; но в искусстве, вспомним Шкловского, невозможно прямоговорение, здесь не место для «прямых» мужчин и женщин. Искусство — «кривая души»; Кривая и Нелегкая Высоцкого.

В разговоре с Франческой Стэнфилл Палья сказала: «Мой опыт двойствен, я прошла через разные фазы сексуальной идентификации. Я не могу сказать о себе: я гомосексуалка или „прямая“, мужчина или женщина, человек или животное. Я способна загораться, но мой штепсель не подходит к человеческим розеткам».

Неведома зверушка Камилла Палья. Но только такие эксцентрики и способны на неожиданные открытия.

Это не все готовы признать — в отношении самой Пальи. Один рецензент написал, что ее книга напоминает обувной магазин, владелец которого закупил обувь одного размера — на собственную ногу. Это хорошо корреспондирует со словами о штепселе и розетке. Вопрос, значит, ставится следующим образом: насколько объективной можно признать концепцию западной культуры, даваемую в книге «Сексуальные маски»? И тут как раз самое место для русских контроверз.

Палья вызывает — у русского — подозрения в необъективности именно потому, что даваемый ею портрет западной культуры до удивления совпадает с тем, что говорили о Западе всяческие славянофилы — люди по определению необъективные. Она неожиданно верифицирует русский антизападнический настрой. Невольно думаешь: быть того не может, чтобы через полтора десятка лет после Хомякова с Киреевским человек Запада в книге, сделавшей сенсацию, как бы повторял их зады; тут что-то не так. Тем не менее факт остается фактом, а если не факт, то по крайней мере интерпретация: Запад предстает у Пальи холодным, бездушным, морально глухим, рационалистически ограниченным, склонным к насилию и, что важнее всего как раз для славянофильского отношения, — внутренне антихристианским типом культуры. С другой стороны, Палья поддерживает и догматическое русское западничество, горьковского, скажем, типа, с его готовностью принять и оправдать форсированный западный активизм как единственную правду культуры: «фашистскую» его тенденцию, как обозначили ее Адорно и Хоркхаймер, каковой фашизм Палья не только считает в порядке вещей, но и эстетически превозносит. Тут вспоминает-

ся полемика вокруг статьи Горького «Две души»: когда он, нахваливая европейское активное мироотношение, приводил факты азиатско-русской косности и жестокости, ему указали (Чириков) на такой, например, факт из культурной жизни Запада, как кастрация мальчиков для нужд папского хорового искусства. Вот уж кого бы не пронял этот аргумент, так Камиллу Палья! Сказала же она, что, если даже увидит Пикассо, расстреливающего из пулемета толпу старушек, ее мнение об его искусстве не изменится. Палья — юнгианка, а в юнгианстве преодолена моральная установка как реликт абстрактного, одностороннего сознания, не способного охватить целостность бытия: в Абсолюте как тотальности нет добра и зла. Художник жесток постольку, поскольку его деятельность есть интуиция этой бытийной целостности — и сильное ее моделирование. Так заявляет романтическая теория искусства, а Юнг — романтик, как и вдохновлявший его Ницше. Потому против искусства и протестовал Лев Толстой, да если угодно — все русские гении. Русское художество в этом смысле не эстетично, а насквозь морально, даже моралистично; помешало ли это созданию художественных шедевров? Можно указать по крайней мере на один случай, когда действительно помешало: Гоголь испортил и недописал «Мертвые души», потому что надумал исправлять Чичикова. Но в этом и тайна русской духовности, и величие ее, — потому что она готова отказаться от соблазнов красоты во имя бесспорных истин блага. Что ни говорите, а это имеющий право на существование тип культуры. Вопрос остается, однако, тем же: а точно ли культура Запада такова, какой ее представили «Сексуальные маски»?

На этот вопрос можно ответить, поставив другой: исключительно русским или европейским мыслителем считать Николая Бердяева? Экзистенциальный тип мышления, который он развивает, можно проследить в западной традиции вплоть до Паскаля и даже Блаженного Августина. Отметим характерную деталь: Бердяев считает роковым, родовым, первородным грехом культуры — даже земного бытия вообще — то, что Палья прославляет как единственно культурную позицию: опредмечивание, экстериоризацию, объективацию творческого духа. Культура, готов признать Бердяев, это и есть объективация; но это и значит у него, что культура есть роковая неудача человечества, мира, бытия. Глубину самосознающего индивидуального духа — а дух только индивидуален, или, лучше сказать по Бердяеву, персоналисти-

чен — не выразить ни в каком объективированном продукте, объективация есть измельчение духа, культурное его выхолощивание. Величие христианства в том, что оно открыло эту сферу необъективированной духовной жизни.

Палья выбирает по существу не между христианством и язычеством, а между христианством и культурой. Она насквозь культурна, ее сексуальные маски — это на самом деле культурные маски. Этими масками, говорит она, человек заслоняется от глубин бытия, которые ужасны, — и в этом оправдание культуры, резон ее существования. «Жестокость» Пальи — экспрессия трагической маски, ее меч — фотографическая бутафория.

Но из богов для Пальи в глубине существует лишь Дионис. Она не знает Христа, а в Мадонне видит лишь небесную проекцию женского плодоносящего божества. Глубина у Пальи — в том числе человеческая — только хтонична, она не видит в ней духовно-душевного наполнения: свидетельство неладов с собой, желания от себя отделаться. И еще: Палья, по русским критериям, лишена важнейшей из интуиций христианства — и по преимуществу православного: видением *правды* Матери-Земли как Богородицы. «Мадонной» Палья готова считать современную рок-певицу, — и в объявленном втором томе своей книги будет о ней писать (второй том вообще будет посвящен маскульту).

Правда Матери-Земли обладает по крайней мере одним свойством, близким и Бердяеву: она не объективируема; на глубине Розанов как «мистическая баба» (типичная сексуальная маска) совпадает с Бердяевым как форсированно активным «андрогином». Палья признает христианскую культуру «мужской», а это, как мы знаем, у нее комплимент, но ей нравятся в христианстве только латы средневековых рыцарей, аполлонический снаряд (Бердяеву тоже нравилось западное рыцарское начало: пример инвариантности «андрогинной» установки как таковой). Но Средневековье было именно христианской *культурой* — а не самим христианством, и с этим согласится тот же Бердяев более, чем кто-либо. Это не значит, конечно, что на Западе христианство существовало только как культура, что не было на Западе установки на необъективированный дух. Тот же экзистенциализм как философия субъекта — пример такой установки; недаром же говорили, что появление экзистенциализма, даже во внешне нерелигиозных его формах (Камю, Хайдеггер), — победа христианства в атеистическом XX веке.

И можно ли сказать, что Христос навеки поселился среди бедных селений и скудной природы одной шестой земной суши? Во всяком случае, дело можно представить так, что Его изгнала оттуда культурная экспансия, осуществленная в прославляемом Пальей активистско-насильническом духе. Это будет даже с Ницше совпадать, написавшим в «Антихристе» о чуждости Христа объективациям культуры. Такая культурная экспансия (точнее, технологическая, индустриальная агрессивность) и есть большевизм, скажет русский почвенник, — и будет отчасти прав. Большевизм — застывание в образах, в масках культуры (причем только одного, далеко не лучшего, викторианско-буржуазного типа), такая мертвенная застылость и есть «идеология». Но тогда почему же большевизма не было на Западе, а фашизм был решительно и бесповоротно побежден (именно на Западе, а не в России, не Россией), вопреки мнению о его тысячелетних, к Одиссею нисходящих корнях?

Дело в том, что Запад, западная культура, как они даны у Камиллы Палья, — это все та же «маска», а не реальность. Это эстетическая абстракция. Мир (в том числе западный) не существует как эстетический образ, он существует в единстве идеализирующего символа и материальной «грязи». Только такое единство и дает целостность. Мир — не только Божий дух, но и глина. Мысль о том, что художественный образ есть модель целостного бытия, — романтический предрассудок, а Палья — яростный, бескомпромиссный романтик. И тут мы должны вспомнить, что славянофилы тоже были романтиками руссоистской складки, поклонявшимися русскому как данному, то есть как природе. «Великой Матерью» стала у них Мать России. Однако, как и всяким романтикам, им было присуще свойство идеализации исходно и исконно данного, они, так сказать, «мыслили образами». Одним из таких образов — негативным преимущественно — и был у них Запад. Другая такая абстракция у славянофилов, но со знаком плюс — Россия. Это конструкции, художественные уже потому, что искажают, деформируют, смещают материал, что-то выпячивая, а что-то отбрасывая. Таков же, в сущности, механизм создания идеологий — абстрагирование от целостности, он идентичен с основным приемом художественного творчества как вторжением в материал, искажением материала. Можно на то возразить, сказав, что любая культура и существует как такая абстракция, то есть «маска», но дело в том, что

«культура» никогда не существует одна — а лишь вместе с «природой»: как форма и материя, но не в актуализированном художественном единстве, а в нейтральном, потенциальном рядоположении. Хтонические бездны у Пальи, взятые как абсолютное зло, — тоже ведь культурная абстракция, даже не выдающая, а демонстрирующая свое индивидуально-психологическое происхождение.

Запад спасало и спасает как раз то, о чем иногда (не всегда ли?) забывает Камилла Палья: ироническое знание сомнительности, поверхностности, необязательности (обязательности!) и условности культуры как социальной или, если вам так больше нравится, сексуальной маски. Его спасало и спасает то, что он «неэстетичен», в отличие от «эстетичности» коммунизма — жесткой конструкции. Коммунизм, как Палья, односторонне выпячивает мужское начало. Получается — однополость, «гомосексуализм». Коммунизм преодолевается «Розановым», мистической, плодоносящей бабой. В этом правы деревенщики, в этом они провиденциальны.

Книга «Сексуальные маски» была бы бесспорной, если бы автор осознал и подчеркнул ее игровой характер. Она была бы вне претензий в качестве «игры в бисер», чем, в сущности, и является. Но Камилла Палья, кажется, не всегда это понимает, она говорит слишком всерьез, утрачивая необходимое в таких ситуациях чувство юмора, — в чем ее и упрекали уже рецензенты; для людей англосаксонской культурной традиции это принципиальный недостаток.

Самые энергия и вызов Пальи — наигранные, искусственно форсированные. В сущности Палья не потенциальный лидер живого движения (хотя бы шестидесятнического типа), а куратор музея. Она прославляет западный глаз как агрессивное начало, но это не может заставить забыть о том, что глаз создан как инструмент созерцания (хотя бы и «завидущего»). «Агрессивный глаз» — амбивалентное образование индивидуальной психики Камиллы Пальи: это ее «штепсель». Палья — лисица в винограднике, которой избыток темперамента и таланта помешал стать нравоучительным, скучным Лафонтеном. Ее книга — род исповеди, она не объективирована, не столько скрывает и «маскирует», сколько обнажает. Но это не прямоговорение: Камилла Палья заставила говорить о себе великие произведения западного гения. Тем самым сугубо оправдано слово «декаданс» в названии ее книги, эта маньеристская деформация романтической установки.

# ТРИ СМЕРТИ



## ПРОВОЗВЕСТНИК ЧЕХОВ

### 1

В англоязычной славистике появилось интересное исследование о Чехове, заполняющее некий методологический пробел в соответствующей научной литературе. Это работа американского слависта Джеймса Кертиса «Эфебы и провозвестники в чеховской „Чайке“», напечатанная в осеннем (1985) выпуске ежеквартальника «Slavic Review». Название работы требует объяснения. Эфебами в Афинах назывались молодые люди, не обладавшие еще полнотой гражданских прав, но подготавливаемые обществом к этому, — некие классические «допризывники». Сама же смысловая противопоставленность эфебов и провозвестников — это термины литературоведческой теории крупного современного американского ученого Гарольда Блума, одного из вождей влиятельной школы так называемого деконструкционизма. Работа Блума, которую частично использует и с которой в то же время полемизирует Дж. Кертис, называется «Бремя влияний»; она посвящена острому в литературоведении вопросу о движущих силах литературной эволюции. Блум переводит этот вопрос в психологический план, силится увидеть в этой эволюции прежде всего борьбу «отцов» и «детей», понятую в ключе фрейдовского психоанализа, в терминах знаменитого Эдипова комплекса. Отцы и дети — это и есть провозвестники и эфебы у Блума. Дж. Кертис старается преодолеть методологическую установку Блума, его, как он говорит, психологический и биографический редукционизм, вводя этот конфликт в социологический контекст. Точнее даже будет сказать — не преодолеть, а расширить за счет социальной корреляции указанного конфликта. Вот это и есть заполнение пробела: необходимая социологизация литературной истории. Странно, но именно в Советском Союзе, с его марксизмом, начисто исчезли попытки социологического анализа литературных явлений.

Целый метод, в свое время «вульгаризированный», оказался выброшенным на свалку. Это можно приветствовать как неявное признание тщеты марксизма в каком-то из вопросов, но и утрата здесь весьма ощутима. Как нельзя сводить литературу к социальному происхождению писателя, так ведь и социологию не следует сводить к марксизму. Она может открыть много интересного. Это показывает и доказывает работа Дж. Кертиса.

В своей — правомерной до известных пределов — социологизации творчества Чехова Дж. Кертис указывает прежде всего на тот общеизвестный, но малоучитываемый факт, что Чехов был первым в России крупным писателем-неаристократом. Самое это сознание своей, так сказать, социальной неполноценности было очень острым у Чехова, об этом имеются десятки свидетельств и признаний самого Чехова; вспомним хотя бы весьма частые у него слова о том, что роман как литературный жанр — дворянское дело, не удающееся писателям-разночинцам. Тот факт, что Чехов сделал высокий жанр из короткого рассказа, выражает в какой-то степени осознание им своей социальной противопоставленности дворянским гигантам русской литературы. Мы сказали «в какой-то степени», потому что эта противопоставленность была все-таки действительной прежде всего в психологическом плане, а область психологии, как показал тот же Фрейд, — это в значительнейшей мере область бессознательных душевных движений. Таким образом, Дж. Кертис совмещает в своем анализе Чехова оба подхода: и психологический, и социологический; но в последнем он выдвигает на первый план не мотив «классовой борьбы», как это сделал бы, допустим, советский литературовед из пресловутой школы «вульгарного социологизма», а именно психологическое содержание: любые человеческие конфликты неизбежно происходят в человеческой душе, то есть психологизируются.

«Провозвестником» Чехова, по Кертису, был Тургенев — потому что в нем для Чехова больше и заметнее всего был выражен этот аристократический характер всей его личности, чего не было, допустим, ни у Достоевского, герои-аристократы которого — непременно злодеи, ни у Толстого с его подчеркнутым народничеством. Чехов ощутил себя как новый тип писателя именно в противостоянии Тургеневу. Это сказалось у него достаточно рано: по утверждению Дж. Кертиса, уже в юмористическом рассказе 1883 года

«В ландо». Некий барон Дронкель разглагольствует о Тургеневе в день его похорон. Высказывания Дронкеля о Тургеневе даны в сатирическом ключе, они должны показать его, Дронкеля, как светского пошляка, — но ведь главное здесь то, что Чехову вообще потребовалось *критическое* суждение о Тургеневе; Дронкель в этом смысле — маска, необходимость которой вполне понятна именно у начинающего писателя, не дерзающего впрямую нападать на авторитеты, а может быть, и не сознающего до конца свою оппозицию классику. Как раз психологически это вполне убедительно; такая позиция называется амбивалентной. Нам вроде бы неясно, кого же критикует Чехов, Дронкеля или самого Тургенева, да и кто критикует — автор или его герой. Но это именно замаскированный бунт. Так происходит преодоление «бремени влияний», — в том, что Г. Блум назвал «неправильным прочтением», заведомо искаженным восприятием.

Полностью, однако, оппозиция Чехова и Тургенева, оппозиция эфеба и провозвестника, проявилась в чеховской «Чайке». Это, конечно, пара Тригорин — Треплев, писатели признанный и начинающий. Нужно при этом вспомнить, что «Чайку» написал уже достаточно зрелый Чехов, и в ней он выступает не только как эфеб, но и как провозвестник; другими словами, он выразил себя как в Треплеве, так и в Тригорине. Противопоставление здесь не однозначно; с одной стороны, Тригорин постоянно говорит о том, как ему ставят в пример Тургенева (позиция эфеба); с другой стороны, Треплев, недовольный своими литературными пробами, вспоминает о том, как пишет Тригорин, — и приводит из него образцы, взятые Чеховым из собственного творчества, например знаменитое описание лунной ночи, осколок бутылки, блестящий на плотине, и т. д. Пример заимствован из рассказа Чехова «Волк». Дж. Кертис пишет, что Чехов столь остро пережил провал «Чайки» в 1896 году именно потому, что увидел в нем повторение одной из сюжетных ситуаций самой пьесы — провал Треплева с его драматическим опытом в первом действии; таким образом, сама жизнь как бы указала Чехову, что он еще Треплев, а не Тригорин, эфеб, а не провозвестник.

В анализах Дж. Кертиса есть еще один чрезвычайно интересный сюжет: он увидел в «Чайке» переосмысленную ситуацию шекспировского «Гамлета». Аркадина и Тригорин — то есть мать и ее любовник — это Гертруда и король

Клавдий, а Треплев и Нина Заречная — Гамлет и Офелия. Переосмысление здесь в том, что Тригорин выступает не как узурпатор, а как настоящий король, в то время как Треплев-Гамлет доказывает в чеховской пьесе свою неподлинность. Интересно, что в теме Гамлета мы опять встречаемся с тургеневскими ассоциациями у Чехова. В знаменитой своей статье «Гамлет и Дон-Кихот» Тургенев назвал последнего «подлинным джентльменом». Противопоставляя себя Тургеневу, Чехов должен был почувствовать себя Гамлетом — коли образ джентльмена, в данном случае — аристократичности, прочно увязывался у него с Тургеневым. В таком случае в Гамлете у Чехова на первый план выступает начало неподлинности, неполноценности. Кертис выстраивает следующую схему: Чехов — эфеб; Треплев — эфеб; эфеб — это парвеню; парвеню — это Гамлет; Гамлет противостоит Дон-Кихоту; Дон-Кихот — это Тургенев; Тургенев — это Тригорин; а Тригорин — это Чехов. Такова сложная психологическая динамика чеховской «Чайки», в которой, повторим еще раз, Чехов выступает в обеих ролях — и Треплева, и Тригорина, то есть в позиции эфеба, становящегося провозвестником. Самоубийство Треплева в пьесе — это попытка Чехова убить в себе эфеба.

Но обращение к теме Гамлета имеет у Дж. Кертиса еще один смысл: в принижении этого классического образа сказывается у Чехова осознание им противопоставленности русской и западной литературы, сказывается бунт против последней. Уже не Тургенев, а Шекспир является здесь провозвестником, с которым ведут борьбу эфебы молодой русской литературы. Этот конфликт приобретает в данном случае не только социологические и психологические, но также историко-культурные черты, он выступает в качестве иллюстрации к традиционной теме «Россия и Запад». Так тонкий психологический и социологический анализ одного из произведений русской литературы позволяет американскому ученому увидеть под неожиданным углом зрения важнейшее содержание русского культурного процесса. Традиционные наши темы обнажают под пером Дж. Кертиса свою микроструктуру. Его статья о Чехове провоцирует русского исследователя к дальнейшему развитию темы о Чехове в предложенном им ключе: увидеть явление Чехова в культурно-социальном контексте его времени.

## 2

Написано у нас о Чехове много, эта фигура никак не может быть названа отодвинутой в тень. Высокая оценка Чехова как писателя сложилась достаточно прочно, — но нельзя сказать, что Чехов понят как целостное явление, еще шире — как феномен русской культурной жизни и как пример русской судьбы. Между тем в этом отношении он значим не менее, чем Пушкин или Толстой. Значительность, масштабность фигуры Чехова как-то не входят в сознание даже самых горячих его поклонников, Чехова как-то трудно назвать «гением». Его канонический образ — скромного, не лезущего на передний план человека — совершенно заслонил подлинное лицо Чехова. Но значительный художник не может быть «простым человеком» — «тихим» и «скромным»: новое содержание, им в жизнь вносимое, всегда — скажем так — революционно. Чехов — революционное явление, и не только как писатель (это не оспаривается), но и как новый тип русского человека, очередная ступень в движении русской жизни.

Это до сих пор не было понято. Хотя представление о Чехове как «певце хмурых людей» было энергично опровергнуто (К. Чуковский в 40-е годы); хотя существует такая серьезная попытка углубить чеховскую проблематику, как статья Льва Шестова «Творчество из ничего»; хотя нет недостатка в чисто эстетическом превознесении Чехова (образец — статья молодого Маяковского «Два Чехова»), — все же нельзя считать понимание Чехова хотя бы выведенным на уровень современности — современного нашего представления о России, русской истории и русской литературе. В этом отношении существует даже опасность модернистской стилизации Чехова, чему дает пример книга эмигранта из Советского Союза Э. Бройде: увлекшись противопоставлением Чехова русской интеллигентской традиции,\* автор сделал из него вариант Достоевского, пророка грядущего тоталитаризма, хотя отталкивание Чехова от интеллигентской идеологии далеко не было полным: для него характерно амбивалентное отношение к традиционным интеллигентским ценностям, отталкивание и притяжение одновременно;

\* Здесь и далее термин «интеллигенция» употребляется в смысле, данном ему «Вехами»: не интеллектуальная элита, а секта радикальных фанатиков.

для него, плебея и «парвеню», интеллигентская субкультура подчас отождествлялась с культурой как таковой. Но здесь мы уже коснулись проблематики самого Чехова; и прежде чем перейти к этому вопросу, резюмируем вышесказанное: необходим синтетический портрет Чехова (анализ уже недостаточен), необходима ассимиляция Чехова культурным сознанием во всей полноте его тем; нужно увидеть в Чехове некий культурно-исторический символ; видеть в нем только писателя — как-то не в русской традиции, нам (да и не только нам) не к лицу такой «формализм». Но существующая литература о Чехове этой необходимости не отвечает.

Одним словом, Чехова нужно понять. Я решаюсь сказать, что до сих пор он не был понят.

Получилось так, что Чехова не к чему привязать — как, к примеру, Пушкин привязан к Николаю I («поэт и царь»), а Толстой — к русской деревне («зеркало русской революции»). Даже эти, достаточно примитивные, этикетки делают какую-то работу — они выводят обоих за грань «только литературы», дают какую-то общекультурную ориентацию Пушкина и Толстого. С Чеховым этого нет, потому что мы не знаем его эпохи, — на ее месте зияет пустота, которую мудрено заполнить даже тому, кто, в общем, понимает вздорность определения чеховского времени исключительно как «эпохи реакции». В русской истории мы настолько привыкли к «событиям», что промежуток 1881—1905, на который как раз и падает творчество Чехова и когда «ничего не происходило» (лучшее, что можно пожелать художнику в смысле эпохи), кажется нам и в самом деле пустым местом или, в лучшем случае, чем-то тусклым, бесцветным («сумеречным», и «хмурым»). Эта аберрация определяет собой наше восприятие Чехова. Между тем эпоха Чехова была из тех, которые называются «органическими» (в противоположность «критическим»), — когда происходит действительный рост культуры, идет движение ее вглубь. Это живой процесс, независимый от какой-либо политики.

Константин Леонтьев говорил, что самое понятие «реакция» должно быть пересмотрено: всякая реакция — признак живого, реакций не бывает только у трупа. Не нужно делать труп из эпохи Чехова. Нужно увидеть ее позитивное содержание. Мы бы определили это содержание как *вестернизацию демократических слоев русского общества*. Русский дворянин — а за ним и деклассированный интеллигент — был западником или славянофилом. Русским ев-

*ропейцем* (не западником!) суждено было стать низовому человеку, далекому от движений столичной квазиевропейской жизни. Подлинная европеизация России происходит там, где ее и по сию пору не заметили историки: в глубине русской жизни, в провинции. Чехов — одновременно — и символ, и реальное достижение этого процесса.

В русской политической истории начала века имело место событие, пролившее свет и на эпоху Чехова, шире — на смысл и содержание русской жизни после 1861 года: реформа Столыпина. Несомненно, она давала воодушевляющую перспективу, но в то же время была очень значима ретроспективно. Мартин Бубер говорит, что основной функцией политики является не изменение состояний, а регистрация и санкционирование произошедших изменений. Столыпинская политика проводилась во время первой русской революции и потому неизбежно была обставлена некоторыми нежелательными декорациями («правительственный террор», всегда менее симпатичный, чем террор революционный), но в своей сути это была либеральная и западническая (лучше сказать — европейская) политика. Она распространяла достижения предшествующего периода — гражданское освобождение — на все русское население, переносила европейские социальные и правовые нормы в толщу русского крестьянства. Так закреплялись успехи предыдущего периода: вестернизация русской жизни на ее низах, в ее таганрогской глуши.

В жизни Чехова его хлопоты по установлению памятника Петру I в Таганроге имели символический смысл. Можно сказать, что «петербургский период русской истории» сменился «таганрогским»: русская провинция выходила на свет мировой культуры.

В Чехове интересен прежде всего этот русский провинциал. Войдя в столичную литературу, он занял в ней новое и независимое положение между сходящей на нет дворянской культурой и культурой интеллигентской, которая, собственно, была не культурой, а идеологией. Он сам остро сознавал свою чуждость как той, так и другой: например, как уже упоминалось, объяснял свое неумение написать роман недворянским происхождением; что касается интеллигентской субкультуры, — у Чехова сразу же выработалось сатирическое отношение к ней (один из примеров — рассказ 1886 года «Хорошие люди»). Совсем не случайным было тяготение Чехова к правой прессе (дружба с Сувориным).

Очень выразительным было также тогдашнее толстовство Чехова, заостренное прежде всего антиинтеллигентски: вчерашний «мужик» (одно из чеховских самоопределений) искал себе соответствующую идеологию. Но интересно, что Чехов, осторожный, как всякий выходец из низов, довольно скоро изменил эту позицию: почувствовал, что нужно ладить с людьми, господствовавшими в тогдашней «серьезной» журналистике.

Не нужно, однако, думать, что сближение Чехова с либеральной журналистикой объяснялось только такими тактическими соображениями. Отталкиваясь от интеллигенции в быту, не приемля ее антихудожественный житейский облик, он не мог не разделять ее идеалов. Чехов ценил в себе «университетского человека», защищал в письмах к Суворину материализм и повторял все ученые благоглупости того времени (вроде того, что вскрытие трупов души не обнаружило). В этом поклонении интеллигентским фетишам его провинциализм сказывался наилучшим образом.

Но провинциализм, мещанство Чехова имели и другое измерение. Это был резервуар его художественного творчества — и отнюдь не в сатирическом плане. Можно сказать, что лучшие вещи Чехова обязаны своим происхождением поэзии мещанского быта. То, что такая поэзия существует, нельзя оспаривать после Розанова, у которого она была осознана, провозглашена, подчеркнута. В Чехове, однако, ее не замечают и не сознают — как не замечал и не сознавал ее он сам.

Выразительнейший пример — с «Душечкой», восторженно оцененной Львом Толстым, который, в отличие от автора рассказа, не был связан интеллигентской идеологией; но самого Чехова не убедили толстовские восторги, он продолжал считать «Душечку» чуть ли не сатирой на «неразвитую» женщину.

«Розановский» пласт необыкновенно значим у Чехова, в нем родились лучшие его сочинения. Интересно, что одно из них он и сам считал лучшей своей вещью — рассказ «Студент». Напомню, что речь в рассказе идет о кануне Пасхи и Страстях Христовых. Бытовая церковность — одна из важнейших составляющих духовного облика Чехова. Страсть его к церковной службе, церковному пению нельзя не заметить, но она не привлекала до сих пор внимания (разве что Б. Зайцева, не сумевшего, однако, должным образом оценить этот факт). Я чрезвычайно далек от навя-

звания Чехову какого-нибудь «нового религиозного сознания», — Чехов не был религиозным человеком. Его церковность важна как стилистическая деталь; это и было «розовское» в нем — бессознательное тяготение к сладостному мещанскому быту. И в его творчестве вещи этого «мещанского» цикла, как «Душечка», «Студент» или «Бабе царство», резко противопоставлены «интеллигентскому» циклу, давшему, например, такой артефакт, как «Палата № 6».

То, что «серьезные» повести Чехова — не лучшие из его сочинений, замечали как современники Чехова (вроде Щеглова-Леонтьева), всегда острее видящие детали литературного процесса, так и наиболее изощренные истолкователи (Виктор Шкловский в «Теории прозы»).

Предлагаю обратить внимание на характернейшую в бессознательно-психологическом плане вещь Чехова — святочный рассказ «Сапожник и нечистая сила». Этого сочинения, как известно, Чехов стыдился, его, несомненно, мучила совесть «университетского человека». Между тем этот рассказ — автопортрет Чехова, его самооценка, опыт самопонимания. Сапожник Федор Нилов, продав душу черту, попадает из грязи в князи. Он хочет играть на гармошке, но его останавливает городской: господам не положено. Стоит ли говорить, что этот городской — интеллигентская «идейная» критика.

Кажется, только немудрящий Лейкин правильно понял «Сапожника и нечистую силу», сумел оценить ее важность, характерность для Чехова. Он связал эту вещь с толстовством Чехова, одно время неоспоримым у него. Характерно это тяготение к Толстому: критика «господской» культуры, шедшая не от какого-нибудь Гольцева, а от самого крупного из русских людей.

Вещью автобиографической кажется мне у Чехова еще одна — «Каштанка», с ее ностальгией по столярному клею и древесным стружкам. Это не значит, конечно, что Чехов — художник, артист — не любил цирк.

После сказанного уже нетрудно догадаться, что автопортрет позднего Чехова — Лопахин из «Вишневого сада». Только этим можно объяснить пресловутые «тонкие пальцы артиста», набившие оскомину поколениям советских школьников.

Артистизм Чехова, таким образом, связан не с «культурой», а с мещанским бытом, вернее — с его преобразую-

щим воспоминанием. Писатель Чехов — это провинциальный паренек, тоскующий в столицах о Таганроге.

Говоря о «мещанстве» Чехова, нельзя упускать из виду еще один специфический оттенок этого определения. Строго говоря, по-русски «мещанин» значит то же, что по-французски «буржуа» или по-немецки «бюргер». Чехов был в России провозвестником буржуазной культуры. Это было как раз то, чего ей недоставало, — то, к чему вел ее Столыпин. Естественно, здесь термину «буржуазный» мы не даем никакого марксистского смысла, отнюдь не о «капитализме» мы говорим — а о городской, бюргерской культуре. Чехов был человеком такой культуры: деловой, мастеровитый человек, которому все удавалось. И может быть поэтому Чехов «негениален» — в идее, в генотипе своем: он, в отличие от буйных русских гениев (ибо гений и буйство две вещи нераздельные), — человек трезвый, владеющий собой, знающий свои границы. Дело не в размерах литературного таланта, — это был иной духовный тип, носитель иных ценностей, человек иной эпохи. Чехов видится нам психологически сродным с теми «инженерами», тип которых уловил Солженицын в предреволюционной России.

В «Доме с мезонином» художник говорит, что нужны не аптечки и не библиотечки, а университеты. Чехов истово в это верил — в своей интеллигентской ипостаси. Этой веры он не уступил даже Толстому, который, как известно, в университетах обучался неуспешно. Это не мешало, однако, самому Чехову в деревне заниматься аптечками — и даже торговать селедкой.

### 3

Беда русской жизни в том, что Чехов все-таки вышел в гении.

Современные Чехову критики правильно заметили одну его черту — «пантеизм». Потом они же приветствовали его переход от «пантеизма» к «антропоцентризму» (как будто это не литературное творчество, а история древнегреческой философии); в Чехов в ответ утверждал, что не понимает последнего слова (понимал: «антропос» Беликов). Это то же противопоставление, что в «Истории русской общественной мысли» Иванова-Разумника: «мещанство» против «индивидуализма». Предполагалось, что Россию спасут критически мыслящие личности. Чехов не зря притворялся не знающим

греческих корней. Личность у него, всякая личность — величина исчезающая, попросту — смертная.

Гегель острил, что мир в системе пантеиста Спинозы болен той же болезнью, что и ее автор, — чахоткой. По-немецки это каламбур. Чехова сделал гением не медицинский факультет, а чахотка. «Пантеизм» Чехова и есть эта самая чахотка, которую он заметил в себе раньше, чем его критики: все-таки он был врачом.

Тема позднего Чехова — тема смерти. «Невеста», «Архиерей», «Вишневый сад» — это фантазии о смерти как преобразении, — движение по ту сторону бытия. В «Вишневом саду» не быт дворянский умирает, а писатель Чехов. Но недаром ему понравился Ницше, сказавший, что больной не имеет права на пессимизм. Перед лицом смерти Чехов решился на подлинно артистический кунштюк, на цирковое сальто-мортале, — он сделал то, что позднее Томас Манн в «Волшебной горе»: превратил смерть в комический персонаж. (Кстати, Т. Манн понимал значение этой темы у Чехова, в его статье о Чехове есть соответствующие слова.) «Вишневый сад» — не драма, а комедия, «местами даже фарс». Натурализм Художественного театра не должен был нравиться Чехову. Мейерхольд говорил А. Гладкову, что отношения Чехова с отцами-основателями МХТ отнюдь не были такими безоблачными, как пишут об этом в отрывных календарях. Чехов произвел переоценку ценностей: перед смертью исчезает качественная структурированность жизни. Какое ему было дело до дворянского быта! Дворян он не любил так же, как интеллигентов, даже заочно им хамил (Набоков, в английской версии его мемуаров, недоумевал по поводу «вспышки» Чехова в одном из его писем: выпад против набоковской тетки Прасковьи Тарновской).\*

«Вишневый сад» — это пьеса не о дворянах и не об интеллигентах, а о марионетках. Драматическая поэтика Чехова — водевиль, осложненный темой смерти. Смерть да-

\* Чехов не понимал и не умел писать людей высшего социального круга. Тайный советник в «Скучной истории» озабочен постройкой шубы для дочери: Николай Степанович превращен в Акакия Акакиевича. Мать Саши в «Иванове» — это не помещица, а таганрогская мещанка. Аристократ Орлов в «Рассказе неизвестного человека» сделан интеллигентом, читающим книги. Исключение — и очень удавшееся — только одно: реплика Лиды в «Доме с мезонином» — после аптек и библиотек: «Князь очень похудел и сильно изменился с тех пор, как был у нас. Его посылают в Виши».

ет комическое разрешение жизненным драмам. Литературоведы должны заметить связь драматургии Чехова с «Месяцем в деревне» (ее, кстати, заметил, но недооценил Дж. Кертис): там тоже драма разрешается комедией, даже водевилем, — все выходят замуж. Я не люблю «Три сестры», здесь не выдержан комический жанр, к которому тяготеет в пьесах Чехов: настоящая злодейка (Наташа), настоящая дуэль. А в водевиле, говорил Мейерхольд тому же Гладкову, все персонажи должны быть приятными. В последней пьесе Чехова приятен даже дурачок-интеллигент Петя Трофимов, и нужно было дубовое плебейство Горького, чтобы увидеть в нем паразита. В отличие от «Трех сестер», смерть в «Вишневом саде» присутствует не в грубой своей реальности, а как некий уравнивающий всех героев масштаб, «бесконечное». Комизм Чехова можно здесь увязать с романтической иронией. В поздних своих вещах Чехов — романтик, или, на жаргоне эпохи, «символист» (Андрей Белый о Чехове: «натурализм, истончившийся до символа»). Так же понял Чехова Питер Брук в недавней (1981) постановке «Вишневого сада».

Моя статья намеренно конспективна и не должна отяжелиться цитатами, но все же от одной не могу удержаться — чтобы показать, если угодно, нигилистическое снижение Чеховым высокоуважаемых культурных традиций:

*Дуняша (Яше).* Все-таки какое счастье побывать за границей.

*Яша.* Да, конечно. Не могу с вами не согласиться. *(Зевает, потом закуривает сигару.)*

*Епиходов.* Понятное дело. За границей все давно уж в полной комплектции.

*Яша.* Само собой.

Ведь это же — «славянофильство и западничество», данное на языке лакейской, в оппозиции Яша — Фирс. И это же — искусство, ирония, сдвиг семантических планов. Художник (и одновременно мещанин, плебей) берет верх в Чехове над интеллигентом.

Гениальность Чехова и гибель русского европейца — явления одного порядка. Русская Европа — та самая, что была в Мелихове, — не удалась. Смерть Чехова была символическим событием, знаком русских судеб. Она значима не менее, чем гибель Пушкина или уход Льва Толстого.

Россию не удалось европеизировать — потому что убили Столыпина и умер Чехов.

Нам предоставляется выбор: или оплакивать срыв русского европеизма, или радоваться еще одному русскому гению.

Тема Чехова — это тема незадающейся русской судьбы, высокой русской неудачи. Ибо гений, по словам философа, — это не дар, а путь, избираемый в отчаянных обстоятельствах.

В этот контекст должно ввести жизнь и творчество Чехова.





## ЧАПЕК, ИЛИ О ДЕМОКРАТИИ

Если бы в искусстве существовало понятие прогресса, то на художественной эволюционной лестнице Чапек стоял бы выше, скажем, Шекспира. Прогресс — функция времени: «Мы лучше, потому что новее»; это не только похвальба Пети Верховенского, но логически корректная дедукция из «привременного» (выражение К. Аксакова) понимания прогресса. Далее, критерием прогресса, взятого как «развитие», считается структурная усложненность, дифференцированность; действительно, что писал Шекспир? Пьесы да разве еще сонеты. А Чапек писал все — кроме, может быть, сонетов (да и это, наверное, в юности пробовал). А в этом смысле прогресс в искусстве и впрямь существует: в технике ремесла, в движении его форм и жанров. Да разве и чисто количественное накопление человеческих запасов — пока не случится какой-нибудь очередной «монист» Омар — не может называться прогрессом? Скажем, изобилие продуктов питания и товаров широкого потребления в Чехословакии Масарика вполне прогрессивно по сравнению с нехваткой таковых в коммунистической России как раз того же времени (1918—1937). Но как же в этом случае быть с таким обстоятельством, как появление в русской литературе Андрея Платонова, возведшего в перл создания эту самую нехватку? «Чевенгур» не написать в пражском кафе, ни даже в пражской пивной, это ясно всем и не занимающимся литературой. Нельзя сказать, что у нас не было своих Чапек; но мы их как-то очень быстро извели (Замятин) или каким-то иным образом нейтрализовали (Эренбург, Каверин). Я имею здесь в виду тип так называемого «среднего» писателя, «не гения». В этом смысле слова Пушкина «о ничтожестве литературы русской» остаются актуальными и сто с лишним лет после Пушкина.

Мозэм писал, что величие литературы определяется не столько числом гениев, сколько общим напором ее культурной массы. В Чехословакии Чапек мог бы один пред-

ставлять всю эту массу — и не потому, что там, кроме него, талантов не было: он наиболее из всех был культурен, персонифицировал самый принцип культуры.

Дело даже не в том, что Чапек был способен писать, и хорошо писать, все: от романов и пьес до газетных фельетонов. Дело в том, что он очень умело обратил литературный труд, этот в высшей степени подозрительный промысел, в занятие культурное, когда этот труд предстал всего-навсего специализированной отраслью общечеловеческой работы. Чапека как-то очень легко подверстать к «научно-техническому прогрессу», в котором заслуги Уэллса неотделимы от заслуг Дизеля. Чапек работал в той же мастерской, что и все «культурное человечество», — как раз эта работа и стимулировала, как ничто другое, миф о прогрессе, оптимистический миф. Чапек — поэт, взятый в работу, и не каким-нибудь сомнительным «социальным заказом», а собственным пониманием общекультурного значения своего дела. Это очень высокий просветитель; точнее — тип просветителя на высшей эволюционной точке этого движения.

Важно и другое. Чапек — явление демократической эпохи и не мог бы появиться в другую. Скажем резче: он не мог не появиться в демократическую эпоху. И громадное литературное дарование Чапека не развернулось в гениальность именно по этой причине. Чапек слишком был предан идеалам свободы, равенства и братства, чтобы стать гением. По-другому: он был слишком умен, культурен, благовоспитан и порядочен, слишком «хороший человек». В этих бесспорных добродетелях растворился его талант, вернее, был ими разбавлен. Питье получилось вполне доброкачественное: не водка, а карлсбадская («карловарская») вода.

У Набокова в «Даре» мелькает персонаж, о котором сказано, что у него слишком хорошие глаза для писателя. Эзра Паунд, предпочитавший Муссолини Джефферсону, говорил, что писатель должен быть сукиным сыном. Любимым мыслителем корректнейшего и респектабельнейшего Т. С. Элиота был Шарль Моррас, в послевоенной Франции севший на скамью подсудимых (а ведь Моррас не просто теоретизировал, он создал весьма энергичную организацию Action Franciase,\* бившую не только стекла, но порой и головы); и если Элиот сам не сел на скамью подсудимых —

\* «Французское действие», полуфашистская политическая группа, возникшая в 1898 г. под руководством Ш. Морраса и Л. Доде вокруг одноименной газеты в Париже; просуществовала до 1936 г.

в отличие от Гамсуна, допустим, — то скорее всего потому, что ему посчастливилось не побывать на оккупированных территориях.

Чапек же — человек Джефферсона: буколический сельский хозяин, правда, знающий, что такое трактор.

В отношении Чапека иногда задаешься вопросом: а какой он, собственно, национальности? Его хочется назвать неким «среднеевропейцем». Кто-то острил в свое время, что Эренбург пишет из жизни среднеевропейско-дипломатической; тогда Чапек, можно считать, пишет из жизни среднеевропейско-буржуазной. Чех? А почему бы не голландец — «малый голландец», конечно? Если Советский Союз называли в стародавние времена отечеством мирового пролетариата, то уж Голландия действительно стоит звания отчества мировой буржуазии. Чехи, Чехия — и впрямь середина. Посредственность? О, нет. Но равнодействующая, общий знаменатель и, если угодно, итог. Культура «исполнилась» в Чехословакии Чапека. «Исполнение» значит также «наполнение». Нужно быть по крайней мере снобом или «блазированным миллионером», как называли Герцена, чтобы испугаться «китайской неподвижности» буржуазного существования, — как испугался Герцен на примере, кажется, той же Голландии. И если продолжать разговор о «национальности» Чапека, то я и Англию даже бы вспомнил. Конечно, страна эта не «малая» и не «средняя», тем более не посредственная; но она особенно важна для Чапека вот по какой причине. Англичане умели делать свою буржуазность эксцентричной, артистичной. А это уже формула Чапека. И еще одно «английское» качество от него неотделимо: уют. Как объяснил сам Чапек, таковой связан как раз с малостью, крошечной изящностью, точнее, с намеренным уменьшением предмета: идея английского садика при town-house или английского же камина. В Англии никогда не будет революции, потому что там некрасивые улицы, писал Чапек; и люди спешат уйти с улиц в дома, к «очагам». «Надстройкой», реактивным образованием была империя (где она сейчас?). А Чехия изначально мала. Она, по определению, часть — Австро-Венгерской империи. Уютным было уже вот это сознание собственной «частичности», ощущение «угла» (отнюдь не медвежьего); отсюда и ностальгия по Габсбургам, хотя бы у Йозефа Рота. Это стимулировало детскость: чтобы построить собственный мир, ребенку достаточно залезть под стол, говорит Чапек. Чехи и всегда

«сидели под столом», пока их оттуда насильно не вытащили. Но тогда Чапек умер.

Еще об Англии и еще о детскости. Об англоманстве Чапека рассказывали анекдоты. Оно понятно как идентификация подростка со взрослым, родственную связь с которым он ощущает. Связь эта, как уже сказано, — установка на «уют», сознательная «игра на уменьшение», ироничная у одних, органичная у другого. Легко доказать, что Чапек — подражатель Честертона: и в мировоззрении, и в жанрах. Нужно, однако, подчеркнуть органичность такой имитации. Честертон недаром был врагом империи, защищал ирландцев и буров. Дело не в политике: у него была регрессивная установка, то есть побег в то же детство. Восторг Честертона перед элементарными реалиями бытия — это восторг ребенка, впервые увидевшего мир. Отсюда же чисто детская и, я бы сказал, демократическая доброжелательность, готовность и способность жить в мире с такими интересными людьми, как деревенский столяр или конюх. У Честертона подчеркнута коммунальная основа демократии.

Чапека, однако, не стоит помещать в детсадовскую группу. Это именно подросток, причем подросток деятельный и мастеровитый. Это для него придумана игра «конструктор» и написана книга «Занимательная химия». Он растет в эпоху научно-технического прогресса. Этапы роста: велосипед, автомобиль, аэроплан. Он увлекается фотографией. Естественно, он собирает марки (смутное предчувствие раскрывающегося мира и одновременно — все то же сведение большого к малому). Коллекционирует кактусы и ковры. Даже в этом последнем, вполне буржуазном занятии мы вправе видеть элементы той же подростковой психологии: способность быть увлеченным, забыть про обед, гоняя мяч во дворе.

В том-то и дело, что чехи про обед никогда не забывали. Это, если можно так сказать, солидные подростки, единственное назначение которых — выйти во взрослые люди. Странно, что у Чапека не заметно следов увлечения кулинарией. Он не был толстым, каким вроде бы положено быть чеху, даже на знаменитом пиве не раздобрел. И тут опять — некая червоточина, знак «избранности», следовательно, обреченности. Снова возникает тема ранней смерти. Вспомним, что даже в тридцатые годы не было культа поджарости и полнота, а не худоба считалась признаком здоровья. «Как вы поправились!» — это был комплимент.

«Он был похож на мальчика-толстяка», — пишет Олеша об Андрее Бабичеве. Именно так: не Кавалеров, но Андрей Бабичев, не поэт, а «творец добрых дел». В отличие от Белинкова, я не стану терять пломбы от последнего определения: такие большевики в свое время были; тогда это называлось конструктивизмом и было впрямую связано с Западом. Западнический уклон в большевизме, несомненно, существовал: Бухарин со «Злыми заметками». Пьянке отказывали не только в моральной санкции, но даже и в поэтичности. Мариэтта Шагинян, примыкавшая к этим самым конструктивистам, учила радоваться жизни при виде хорошо начищенных башмаков. Из всего этого, действительно, мог бы выйти со временем какой-нибудь вполне пристойный социализм. Увы, Россия не Чехословакия. Есенин «гениальнее» Чапека. Хорошо это или плохо? Что нужнее человечеству: великая литература или пристойная жизнь? И кто решится однозначно ответить на этот отнюдь не риторический вопрос?

У Эренбурга в ранних изданиях «Визы времени», в очерках о Польше есть еретическая по нынешним временам мысль: о том, что великое искусство возможно только в большом («великом») государстве, в сущности — имперском. Краков красивей Лодзи или даже Варшавы именно по этой причине. Возражение появляется мгновенно: а Норвегия с Ибсеном, Григом и Гамсуном? Тут можно, однако, сказать если не о величии государственности, то об экстремальности природы, о пресловутых фьордах («Скандинавский альманах»!); да и не вспомнить ли о фашизме в связи с Гамсуном — не как о программе, а как о показателе неумеренности, неблагопристойности гения? Да и чеха вспомнить можно: Гашека; при всей несделанности «Швейка» вещь эта несет на себе печать гениальности — потому что Гашек, в отличие от Чапека, бунтарь, мистификатор и бродяга, а не корректный гражданин корректного демократического государства, не поклонник президента Масарика, а коммунист.

Швейк, в основе, такой же здравомыслящий чех, как и писатель Карел Чапек; но это национальное качество доведено в нем до абсурда, до юродства, до провокации. Швейк выделен и подчеркнут, заострен и гиперболизирован, поэтому он уже не «характер», а миф. А Чапек мифов делать не умел и, следовательно, не желал (это вот и есть возведение нужды в добродетель). У него есть цикл под

названием «Апокрифы». Название это обманчивое. С апокрифами мы связываем представление о ереси, а с ересью — гениальность; у Чапека все наоборот. Он здесь переосмысливает великие мифы, пытаясь в сказке обнаружить реалистическое зерно, «психологию», в поэзии ищет прозу, и когда ему удастся это — торжествует победу. Главными героями в апокрифах Чапека оказываются не Христос, а Пилат, не Мария, а Марфа. И в этой установке на «прозу» чувствуется даже что-то дерзкое. Во всяком случае, она вызывает уважение.

О циклах Чапека вообще. У него все было «собрано» еще при жизни; а то, что еще не издавалось отдельно, лежало в аккуратных папках с соответствующей надписью. Работа душеприказчикам оставалась минимальная. Тысячи газетных фельетонов были распределены по рубрикам, и каждая рубрика — книга: о погоде, об огороде, о грибах, о собаках, о людях, о вещах. Все это написано чрезвычайно — другого слова здесь не найти — мило, а еще более мило собрано в пачки и перевязано ленточками. Читая Чапека, вы улыбаетесь, и в то же время вам хочется разбить что-нибудь стеклянное. И не за дурацкую страну Россию обидно — вот, дескать, живут же где-то люди, — а за человека, за венец создания: неужели эти аккуратные газетные вырезки — все, что принесли с собой так называемые культура и прогресс?

Конечно, возможна и другая точка зрения, и ее как раз выбрал Чапек: ироническое умиление, «игра с котенком»; самого себя осознать как вот такого культурного котенка. Но это — априорное смирение, радостно принимаемая второразрядность, готовность примириться с судьбой маргиналии и детали. Скажем так — культурная провинция. Для русских это в некотором роде — *contradictio in adjecto*\* и в то же время недостижимый идеал: понятная мечта жителя великодержавного Череповца о чешском пиве; но если этого пива — залейся, то неужели можно на том и успокоиться?

У нас ведь тоже, если поискать, были певцы этой обыденности и провинциальности: Розанов, конечно. Но в том-то и дело, что провинцию он любил и восхвалял как раз «некультурную», с грязпой и домостроем. Удивляясь, почему в России все аптекари — немцы (еще не евреи!), Ро-

\* Противоречие между определяемым и определением (лат.).

занов тут же находил объяснение: где надо капнуть, там русский плеснет. А чехи преподавали латынь и греческий, и «классики» всех Череповцов и Таганрогов почесывали поротые задницы. Культура внедрялась — по Лескову — бойлом. Уверен, что Чапек с удовольствием изучал ту же латынь. А Чехов над ней справил все-таки издевательский триумф: *de gustibus aut bene aut nihil*.\*

Одна из характернейших вещей Чапека уже своим названием являет некий манифест: «Обыкновенная жизнь» (в сущности, это чешский, то есть благополучный, вариант «Смерти чиновника»). Как и положено добротному провинциалу, Чапек воспроизвел очередную столичную новинку (на этот раз — унанимизм). Но есть здесь и нечто органическое: апофеоз обыденности, малости, тупиковости. Сделано это опять-таки чрезвычайно культурно: конечно же, Чапек обнаружил в добропорядочной жизни анонимного чиновника второй, и третий, и десятый план. Не обошлось без Фрейда: в детстве герой предается тому, что в психоанализе называется «сексуальные исследования», а потом испытывает желание задушить собственную жену. В одном месте даже говорится, что в жизни ему не хватало вшей. Но как все это примирено, какой всему этому дан «синтез»! Примирено тем, что все люди такие — с двойным и тройным дном. Конечно, это «мудро». Жить с таким сознанием удобно. Но книга, воспевающая посредственность, и сама получилась какой-то воинствующе посредственной. Получилась — самопародия.

Никто не будет отрицать у Чапека ни таланта, ни остроты видения. Раздражает в нем — и одновременно умиляет — оптимизм. Это он, можно сказать, придумал выражение «все к лучшему в этом лучшем из миров». Короче говоря, он верит в прогресс: необходимое слагаемое демократического мировоззрения. Однажды Чапеку удалось написать вещь действительно острую — «Из жизни насекомых». Но он не был бы самим собой, если б не снабдил пьесу вариантом оптимистического финала. Возьмем известнейшее и, конечно же, лучшее произведение Чапека «Война с саламандрами». Это, можно сказать, выставка его достоинств: книга чрезвычайно изобретательна в композиции и жанре, лучше сказать, она демонстрирует сразу все жанры, в которых

---

\* Пародийное смешение двух латинских пословиц: *de gustibus non est disputandum* (о вкусах не спорят) и *de mortuis aut bene, aut nihil* (о мертвых или хорошо, или ничего).

умел работать Чапек; разноголосица остроумно мотивирована позицией архивиста, собирающего материалы по интересующему нас делу. Недостаток книги — коренной, органический, генетический — в ее, странно сказать, достоинстве: легкости, явно неуместной в момент ее написания. Всей этой культурной идиллии оставалось два-три года, а Чапек очень мило острил и улыбался при виде механизированных варваров. Каким-то образом, говоря о фашизме, Чапек этого фашизма не замечал; по-другому сказать, он гнал от себя (заклинал?) трагедию как таковую, как жанр бытия. Он умер в декабре 1938 года, не дожив до самых худших времен; и вот возникает совсем уже странное ощущение: а не была ли эта смерть (сорокавосемилетнего человека) неким комфортным выбором?

Вселенная, умершая вместе с Чапеком, оставалась все еще достаточно благоустроенной вселенной.

Конечно, швейковское есть и в Чапеке: провокативная покорность. Здравомыслие — в том, чтобы не кидаться под танки, но и не наделять эти танки значением фатума. Малому народу и нечего противопоставить имперским мессиям, кроме готовности их пережить, сохраняя при этом подобающее достоинство, а при возможности — и удобства. С чехами все ясно. Но говоря о Чапеке, я не столько чехов имею в виду, сколько вот эту самую «среднюю Европу», то есть, строго говоря, Европу как таковую: в сегодняшнем мире это и есть середина, причем именно золотая. Трудно не согласиться с Кундерой и, наоборот, хочется спорить с Бродским, дезавуирующим оседлость. В конце концов оседлость и создает культуру. Но вопрос жгучий (в стиле Бердяева): последнее ли это дело, культура? Предел ли человеческих возможностей? Это и имел в виду Бродский, для которого слово «номад» синонимично слову «гений». Но вправе ли мы укорять писателя за негениальность?

Итак, культура — «срединное царство» (тот же Бердяев) и дело преимущественно европейское. Ей нужны мирные гарантии со стороны какой-нибудь Лиги Наций — чтобы музы не замолчали. Ничто не может дать культуре гарантий более прочных, чем демократия. Это неверно, что демократия («власть народа») враждебна культуре. Так называемая «великая литература», способная расцвести на любом навозе, даже (и преимущественно) на кладбище, удобренной трупами ГУЛага, — это еще не культура. К двойце синонимов «культура — оседлость» можно добавить третий —

«демократия». Демократия гарантирует ту же оседлость под названием *Nabeas Corpus Act*.<sup>\*</sup> А культура, можно сказать, по определению всегда охватывает всех, толщу, массу, целостность народа, она именно народна — как национальная физиономия, склад и стиль жизни. Культура, следовательно, необходимо «провинциальна», локальна. «Мировая культура» — абстракция, мавзолей, музей с гипсовыми слепками по стенам (Гете и другие). Культура должна быть, так сказать, «маленькой», чтобы ощущаться. Но то же должно сказать и о демократии. Вечная ее форма, «идея», — полис, где все знают всех, что и есть провинция. Это доказали «всемирно-исторические» (на самом деле сугубо локальные) греки, а потом понял Шпенглер. Нигилисты в петербургском салоне В. П. Ставрогиной обсуждали проект расчленения России; об этом много писал в «Современнике» тамошний публицист Елисеев: демократия должна быть прямой, а не представительной. Что бы мы ни говорили о нигилистах, но России задуматься об этом еще раз придется. Поэтому сказать об Америке, что она демократия, значит не сказать почти ничего, — как о России, что в ней континентальный климат. Это определение необходимое, но не достаточное. Современная Америка — мутант, а генетическая ее основа — *communities*, местечковая добродетель. Самое стильное, что я видел в Америке, — это мебель и кухонная утварь шейкеров. Нынешняя Америка отошла от кустарничества, она тиражирует культуру, и это создает совершенно особую атмосферу, когда культура середняком не создается, а потребляется. Важно и то, что здесь существует культ звезд — ни в коем случае не демократический институт, а то ли реликт, то ли проект аристократии. Люди, интимно знающие Америку, в один голос говорят, что это страна для рекорсменов; просто здесь середнякам перепадает больше крох, и крохи эти жирнее. Ergo: демократия в Америке (не в смысле системы управления, а как компактная масса, порождающая образ жизни) утратила свою культуротворческую энергию. Очевидно, это и имел в виду Хемингуэй, сказавший: «Это была хорошая страна, но мы ее изгадили». Есть одно простое объяснение вышеочерченному, и к этому я и веду. Америка — страна большая (и потому сильная, а не по той причине, что там существует «всеобщая подача

---

<sup>\*</sup> Название закона о свободе личности, принятого английским парламентом в 1679 году.

голосов»). На такой территории невозможно сохранить ту «живую теплоту родственной связи», которую наши славянофилы усмотрели в крестьянской общине и которая есть, по существу, лучшая формула для демократии. Но коли так, то демократия должна быть небольшой: «Чехословакия» уже для нее много, просто «Чехия» лучше. Чапек — писатель демократический по самой своей стилиевой установке: локально-местечковый, кустарный, «небольшой». Это его качество: хроникер местных будней (отсюда газета), мастер своего дела, «цеховой». Цехи и были демократическим включением в космос средневековья. Певец мирного живота и беспечальной кончины. Чартисты писали в своей петиции: «Мы мирные люди и хотим заниматься своим ремеслом»; вот подлинно демократический лозунг. А мирный человек может быть мастером, но не может быть гением. Он сумеет сделать красивый стул, но чуда он не сотворит. Гений — сверхкультурное явление. Чапек решительно не любил чудес, более того, высмеивал их. У него есть рассказ о том, как человек обнаружил в себе способность летать, а инструктор физкультуры лишил его этой способности; подтекст и ирония здесь в том, что Чапек тайно держит сторону инструктора. Другой рассказ: как сотрудники судебно-медицинской лаборатории, проводя экспертизу, научились печь булочки. Третий: о поэзии бухгалтерского труда, о счастливом миге сведения баланса.

Вот тут и обнаруживается у Чапека элемент самопародии, обесценивающий его незаурядное мастерство. Средневековый кустарь (а из вышеизложенного, надеюсь, ясно, что это комплимент), он работает на современном материале, не требующем мастерства: на конвейере, в газете. Серебряный кубок, которым забивают гвозди. Чапек анахроничен, как римский папа, летающий на самолете; самолет называется «Пастырь-3». Философия, которую Чапек строил в газете, была «карманной» (название сборников газетной эссеистики Арнольда Беннетта).

В понятии «современная демократия» содержится если не идейное, то стиливое противоречие. Как стилиевой принцип демократия противоречит современному индустриальному обществу. Мы сейчас не говорим о политических экспликациях этой несовместимости, ограничиваясь чисто культурным, даже уже — эстетическим измерением. И Маяковский, и Пикассо — художники эры тоталитаризма, независимо от того, в каких отношениях состоял тот или другой

с тоталитарным строем. Конструктивизм в целом — тоталитарный стиль, стиль эпохи тоталитаризма (см. «А все-таки она вертится!» Эренбурга). Швейцарская уездность демократии сюда явно не идет: не кантоны, а Кантон (три миллиона жителей!). Массовое общество закономерно порождает тоталитаризм (Ханна Арендт). Художник, противостоящий этой тенденции, эстетически реакционен или, скажем мягче, анахроничен. Этот анахронизм можно, однако, удерживать как моральную позицию, как некую благородную «старомодность» (желающие могут при этом говорить о «вечных истинах»). Но эта позиция ведет к уходу из живого искусства: случай Чапека и (конечно же, в более сложном варианте) Томаса Манна. Отсюда начинается путь к пародии (Т. Манн: пародия — это игра с формами, из которых ушла жизнь). Эстетическая значительность в XX веке потребовала «злодейства». Гений — не только талант, но и характер. Там, где характер подменяется благоразумием (под маской «иронии»), — там и начинается пародия: игра с мертвыми формами. Знаменательно, что оба — и Т. Манн, и Чапек — дезавуировали музыку. Демократическая добродетель (у Манна не органичная, а спровоцированная рядом немало-важных обстоятельств биографического порядка) не дала обоим обрести подлинную гениальность. Для этого они были слишком культурны.

При этом трудно воздержаться от восклицания: долой искусство, если для его взлетов требуется трагедия — трагедия, порождающая музыку. На вопрос, что предпочтительней: книга «Архипелаг ГУЛАГ» или общество, не знающее лагерей, — невозможно дать два ответа.

Но Карел Чапек нашел третий: он умер. Смерть Чапека по-своему гениальна, как уход Льва Толстого или смерть Блока. Он не мог «продолжать играть в мяч» — позиция, требуемая культурой. Об этой смерти также можно сказать: жил как человек, умер как поэт. И больше: он умер и за других, за чехов, за нацию жизнеспособных Швейков. Искупительная жертва, персонификация трагедии народа, не желающего примириться с трагедией, артикулировать ее. Смерть Чапека подняла его и над демократией, и над культурой. Это была дань, наконец-то выплаченная им большому миру и жестокому веку.





## СОЛДАТКА

У Цветаевой, сдается, легче понять самый трудный текст, чем основополагающий биографический сюжет — факт ее самоубийства. Этого факта не должно было быть, он не укладывается в наше представление о Цветаевой, в ее «эйдос»: именно потому, что — факт, даже, если угодно, — «быт»: быт небытия. Цветаева быта не замечала, быта для нее не было, быт и был — небытие. Факт — не истина, это знают все философы-идеалисты. У Цветаевой же и никакого «идеализма» не было, важнейшее впечатление от нее — необычайная, из ряда выходящая жизненная, бытийная сила. «Сверх-сила», как предпочитала говорить она сама. Это сила, порождающая факты, а не зависимая от них. Даже кровоупускание было для нее жизнью: какое уж тут самоубийство. «Вскрыла жилы: неостановимо, невосстановимо хлещет жизнь». Жизнь — восстанавливалась в этой отдаче, в потерях и разрывах (десятки текстов, которые неуместно цитировать, настолько они хрестоматийно известны). Кровоупускание и было жизнью. И эта бытийная сила давала ей силу не замечать быта и фактов. Житейские трудности — не цветаевский сюжет. Сюжет у нее один: «стол» — стихи, перо и бумага; бумага — простейшая, грубейшая, наждачная, ею одной можно было шкуру ободрать кому угодно. Не было даже людей: «сей человек был — стол». Были — «любви»: некие солнечные взрывы, превращение водорода в гелий. «Человек» — всегда и только! — сочинялся, это опять же было творчество, стихи, поэзия. Но как человек в действительности рождается не от стихов, а в некоем животном акте, так и стихи Цветаевой меньше всего были «стихами»: это был животный акт. «Я не более, чем животное, кем-то раненное в живот». Цветаева — тяжеловес-десятиборец, олимпийский боец. Ее стихи — циклопические сооружения, ворочание камней, соединяемых в некоей грубой гармонии. В сущности, это своего рода

«дыр, бул, щил» или, скажем, Третьяковский; в любом случае — нечто архаическое (футуризм — архаичен). Не Аполлон Бельведерский, но «курор». Не Афродита, но Артемида. Впрочем, образ бойцовой богини несколько снижен, переведен в героини: амазонка. Явная бисексуальность Цветаевой (смотри хотя бы «Письмо к амазонке») менее всего ассоциируется с сексом. Это односторонний акт некоего присвоения. Сонечка для нее — она же, но данная объективно, как предмет, «представление». А Цветаева была — Воля. И если продолжить шопенгауэровские ассоциации, то в этой Воле — в ее воле — не было никакого порыва к «самосознанию», каковое самосознание должно приводить к отказу от себя, то есть к тому же самоубийству. Воля оставалась слепой; слепая сила всегда кажется «сильнее», да и есть, у Шопенгауэра, сильнее. Цветаевой не могло наскучить созидание образов бытия актом миротворящей воли. Тогда почему все же самоубийство?

Здесь — цитата, из прозы о Брюсове: «единственный выигрыш всякого нашего чувства — собственный максимум его». Самоубийство ее было — захлеб жизнью, попросту — подавилась; то, что по-английски называется *choking*. Заглотнула слишком большой кусок. Чрезмерность — в ее стиле. Бытийная жадность: все впитать, все, попросту, — съесть. Возникает мифологический образ Природы как порождающей — и пожирающей! — Матери. «Могла бы — взяла бы в пещеру утробы».

Эта «мать» — *матер*, материя — ощущается еще в девочке. Собственно, слово «девочка» в высшей степени неуместно. Ничего детского, ангелического: ребенок как сильное и злое существо, дикий зверь, он орет и пинает няньку ногами. В статье о детской литературе в СССР она то же выразила по-другому: ребенку какие-нибудь столярные поделки интереснее ангелов. Поразительно ее воспоминание о музыке: как ей хотелось играть — ногами, благо умела разводить ножные пальцы чуть ли не на октаву. О Цветаевой все время хочется так говорить — в плотяных, плотских терминах, да она и сама так говорила: «лбом, локтем, узлом колен». Никаких ланит и персей, скорее уж детали машин. Ничего не только банально «детского», но и «девического», будто сроду не было «девственной плевры». У зверей ее и не бывает. От зверя — сила в соединении с точностью, безошибочностью движения: инстинкт, генетика. Не «гений», а «мускул», как сама написала о Пушкине. Стихи идут —

снизу, это даже не «трава» Пастернака, а некая преисподняя. Все великие так пишут. Гамлет укоряет Гертруду Клавдием: «Как вы могли спуститься с горных пастбищ к таким кормам?» Гениальность этих слов — в переведении людских отношений в грубо физический, животный план, в уподоблении любви выгулу скота. Но для Цветаевой «корма» — главное, и недаром у нее королева правее Гамлета. Возьмите ее «Магдалину», в которой усматривают христианскую сублимацию любви: у нее не Христос с Магдалиной разговаривает, а фаллос с вульвой: «В волосах своих мне яму вырой, спеленай меня без льна. Мироносица, на что мне миро, ты меня омыла, как волна». Сакральные масла предстают телесными выделениями, секрецией, секретом бартоллиниевых желез. И поэтому — никакой морали. «Жизнь выше морали» — это уж точно о Цветаевой сказано. И поэтому же — невозможность числить ее по разряду не только изящной словесности, но и культуры. Культура вся — условность, конвенция, знак и этикет. Тут Барт вспоминается: поэт ищет не тайну слова, а тайну вещи. У Цветаевой же само слово вещно (= вещь). Не «логический абстракт», а «порождающая модель». Ее стихи — «философия имени», Каббала. Первоначальная сила слова как заклятия. «Поэзия заговоров и заклинаний». В этом контексте Цветаева — ведьма. Впрочем, она предпочитала другое слово: сивилла. «Сивилла: ствол», «сивилла: зев». Это не столько Овидий, сколько Мефистофель на Брокене, толкующий ведьме о расщелине и коле. То же — у Цветаевой: «Я любовь узнаю по щели, нет, по трели всего тела вдоль». Срамная щель Марины Цветаевой. Срам как источник красоты, мощи — мощной красоты.

Отсюда — основные мысли трактата «Искусство при свете совести». Собственно, мысль только одна: идите вы все со своими совестью и светом. Все важнее нас, поэтов, но мы не существуем среди «всех», среди среды. Среда есть посредственность: медиация, отношение, социальность. Поэт же — не только внекультурен и неморален, но и асоциален. Поэт самодостаточен, как Бог Спинозы. Среда поэта — стихия. Он сам стихия, если угодно — стихийное бедствие.

**«Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно. Гибель поэта — отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы...**

Когда я пишу своего Молодца — любовь упыря к девушке и девушки к упырю — я никакому Богу не служу: знаю, какому Богу служу... Все мои русские вещи стихийны, то есть грешны. Нужно различать, какие силы (в игре). Когда же мы, наконец, перестанем принимать силу за правду и чару за святость!..

Искусство — искус, может быть самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли... Третье царство со своими законами, из которого мы так редко спасаемся в высшее (и как часто — в низшее!). Третье царство, первое от земли небо, вторая земля. Между небом духа и адом рода искусство — чистилище, из которого никто не хочет в рай...

То же сомнительное пойло, что в котле колдуньи: чего только ни навалено и ни наварено!..

Часто сравнивают поэта с ребенком по примете одной невинности. Я бы сравнила их по примете одной безответственности. Безответственности во всем, кроме игры... Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть. Чтобы быть хорошим (не вводить в соблазн малых сих), искусству пришлось бы отказаться от доброй половины всего себя. Единственный способ искусству быть заведомо-хорошим — не быть».

А вот, пожалуй, важнейшее («Кедр»):

«Если ты только не на острове, что вокруг тебя не искажено? Само понятие общежития уже искажение понятия жизнь: человек задуман один. Где двое — там ложь».

Поэтому любовь для нее всегда вела к поглощению любимого — и его *уничтожению*. Не так ли погиб от ее любви — Рильке? Обнимала — на хруст и лом костей. Заглатывала, забирала в пещеру утробы. Видела в любимом — свою проекцию, и только. Объектности не выносила, как Бердяев. «Любимого» лучше было убить, чем отпустить на самостоятельное — объектное — существование. Точнее: не убить — похоронить: в себе. Сама же сравнивала себя с братской могилой («Сахара»; то же — в «Расщелине»). Механизм этих убийств был — выдумывание человека, вдумывания в него — своего; другой представлял некоей цветаев-

ской эманацией, не больше. (Деталь: младшую сестру заставляла читать стихи вместе с собой, в унисон: почти скандальный, невысокого вкуса в любом случае, феномен «сестер Цветаевых»; сюжет здесь — элиминирование другого: ты не человек, а подголосок, эхо.) Когда все-таки замечала несовпадение идеального образа с реальным человеком — разочаровывалась и бросала, рвала. Способность любви была у нее — способность воображения; это не любовь, а та же поэзия, ее черновики. Гордыня? А, собственно, перед кем гордиться, если ты заведомо один, одна? Демон — он ведь только для читателей Лермонтова существует, никак не для самого Лермонтова, который и есть — Демон. О Боге («Я Бог таинственного мира, весь мир в одних моих мечтах») говорить в данном случае не стоит, потому что Бог, по слухам, хочет Своего Другого, Он хочет любить, эта божественная любовь и есть творение. А поэту, Демону, другого, как мы видели, не нужно, другой — это ложь, это «Тамара». У поэта есть другой Другой, много интереснее — Черт. Он сам — Черт, «Мышатый».

Впрочем, одиночество — это и есть гордыня. В конце лучшей своей прозы «Черт» Цветаева пропела настоящий гимн Мышатому: «Тебе я обязана своей несосвятимой гордыней... Ты один, у тебя нет церквей, тебе не служат вкупе... Там, где много, — тебя нет... тебя, которого первая и последняя честь — одиночество. Если искать тебя, то только по одиночным камерам и чердакам Лирической Поэзии».

Тут дело не в чердаках, а в подвалах: подполье, хтоническая глубина.

Если она когда-либо (в детстве) соглашалась быть Тамарой, то только у Черта, чем, нечаянно и удачно, кончалась эмигрантская публикация вещи («Мама, а какая рифма на „кумира“? Тамара?») Потом сама стала Чертом (Пастернак — Тарасенкову: «черт в юбке») и сама пользовалась всяческих Тамар.

Люди от нее, похоже, разбегались, как сбежала та же Сонечка. Возлюбленных, их спасала недолговечность, переменчивость, забывчивость цветаевской любви. Выносить ее, противостоять ей могли — люди малозначительные, вроде «Юры З.» (к тому же сильно похожего на педераста). В «Черте» она объясняла это так: «Это ты разбивал каждую мою счастливую любовь, разъедая ее оценкой и добывая гордыней... Это ты сберег меня от всякой общности, нацепив мне, как злой сторож Давиду Копперфильду, на спину ярлык:

„Берегитесь! Кусается!“ Кусалась — отменно. Тому же З. сказала: «Юра, вас любят женщины, а вы хотите, чтоб вас уважали мужчины». Помимо словесного, поэтического дара — «языкастость», умение задеть и ранить словом: проявление все той же силы. Несдержанной, несдерживаемой силы. (Именно язык, а не «язычок», как пишет одна исследовательница, не замечающая, что к Цветаевой никак неприложимы уменьшительные суффиксы: как с таким слухом — отсутствием слуха! — можно браться за Цветаеву!) Но любила и слабых, побежденных, бедных, обреченных: все тот же критерий выброшенности из жизни, изгойства, одиночества на другом полюсе. Отсюда — любовь к евреям, персонификация еврейства в Христе. Однако и тут был элемент гордыни, более ощутимый, чем «сострадание»; стать на сторону побежденных — значит по-другому проявить собственную силу, бросить вызов, принять героическую позу, подчеркнуть себя. «Одна из всех, за всех, противу всех». Когда же бедняки собирались в массу и устраивали Революцию — упивалась Революцией как силой, как стихией. Хорошо, свободно чувствовала себя в простонародной толпе, в противность, скажем (сама сказала), любому интеллигентскому сообществу и сотрудничеству. Когда она пишет, что в аудитории сильно пахло голенищами, чувствуется, что эти голенища ей нравятся. Ее «большевизм» — вне всякого сомнения: максимализм (точный перевод). Она «народна», одинока и народна. Если одиночество и гордыня — это черт (Томас Манн), то одиночество и всеобщность, кантовская «общеобязательность» — гений. Гений же — это не столько дар — даровитых пруд-пруди, — сколько характер, то же бесстрашие (Бродский, в разговоре: «Вообще, хули бояться?»). Гений должен уметь «преступить», гений — это злодейство: вот ее глубинная связь с Революцией (прописная — ее). Написала об этом лучше всего в прозе «Мать и музыка» (переживания перед клавиатурой — за что любила клавиши):

**«За страсть — нажать, за страх — нажать; нажав, разбудить — все. (То же самое чувствовал, в 1918 году, каждый солдат в усадьбе.)»**

Яснее не скажешь: искусство — грабеж и поджог.

Еще о музыке. У немцев есть выражение: хороший человек, но плохой музыкант. Сохранилось ее письмо к

Эренбургу, приведенное в его мемуарах: «Вы правы. Блуд (прихоть) в стихах ничуть не лучше блуда (прихоти, своеволия) в жизни. Другие — впрочем, два разряда — одни, блюстители порядка: „В стихах — что угодно, только ведите себя хорошо в жизни“; вторые, эстеты: „Все, что угодно, в жизни — только пишите хорошие стихи“. И Вы один: „Не блудите ни в стихах, ни в жизни. Этого Вам не нужно“». Странное это зрелище — Эренбург, чему-то учащий Цветаеву, умный глупую, средней руки литератор — литературного гения. (Уговорил не печатать «Лебединый стан» — не лучшее у Цветаевой, но гениальный подзаголовок: «белые стихи».) Как раз Цветаевой «блудить», своевольничать было «нужно». «Девочке нужно, нужно, нужно». Чего Эренбург не понял, так это того, что цветаевский «блуд» никак не подпадает под понятие греха. Само искусство не подпадает (см. выше — «Искусство при свете совести»).

Впрочем, простаком Эренбург уж никак не был, и в «Портретах русских поэтов» написал о ней много верного. Заметил, например, сосуществование «барышни» и «паренька» (не отсюда ли у самого — одна из новелл «Тринадцати трубок»?) Но это, в предлагаемом контексте, мелочь. Вот интереснее: «Цветаева — язычница светлая и сладостная. Но она не эллинка, а самая подлинная русская, лобзающая не камни Эпира, но смуглую грудь Москвы». Это, в отличие от предыдущего, не совсем точно, но наводка правильная. «Москва» для нее мелковата. Это ее «русско-сказочный» период, не более: все эти «Молодцы» и «Царь-девицы». «Болярыня Марина». Это она быстро изжила. Верно же — указание на язычество, и корни такового следует искать именно в «Эпире».

Вот хорошо у Эренбурга: «Где-то признается она, что любила смеяться, когда смеяться нельзя. Прибавлю, любит делать еще многое, чего делать нельзя. Это „нельзя“, запрет, канон, барьер являются живыми токами поэзии своеволия».

**«Зато от бабки родной — душа, не слова, а голос. Сколько буйства, разгула, беспшабашности вложены в соблезновения о гибели „державы“».**

Держава гибнущая у нее — не империя Романовых, а Троя. Эренбург здесь не уловил масштаба ее язычества, ее мифичности.

Вопрос: подлежат ли мифические боги и герои моральному суждению? Применимо ли к ним понятие греха? У древних, откуда мифы, такого понятия во всяком случае не было. Было понятие трагической вины, просто — трагедии, столкновения с богами, с роком. Цветаевский рок был — стихи: не как «отвлеченное начало» поэзии, литературного творчества, а как бытие поэта, поэтом. Единство творчества и судьбы. А такое единство есть миф: образ, становящийся жизнью. Оплотняющаяся фантазия, онтология снов. Вот уж на чьем примере понимаешь, что поэт — это *быть*, а не «писать». Это Сартр пускай пипшет, почему с ним за всю его длинную жизнь ничего и не произошло, несмотря на весь его «радикализм». Писанина гениальна только тогда, когда она выше самой себя, когда стихи больше стихов, когда поэт становится мифическим героем, самим мифом. Миф, по Лосеву, — исполнение идеального замысла о себе, совпадение личности с эйдосом. А если слово «замысел» заменить словом «вымысел», то это будет максимальным приближением к пониманию поэтического мифа, мифа о поэте, мифа поэта — поэта как мифа. Поэт — жизнь в согласии с вымыслом. Цветаева гениальна потому, что она мифа касалась не в стихах только, но воплотила мифический сюжет своей судьбой.

В статье «Эпос и лирика современной России» она дала это свое понимание поэтической судьбы на примере Маяковского — недостаточности, у Маяковского, этой судьбы:

**«Приобрел эпос, потерял миф.**

Если Маяковский в лирическом пастернаковском контексте — эпос, то в эпическом действенном контексте эпохи он — лирика. Если он среди поэтов — герой, то среди героев — он поэт. Если творчество Маяковского эпос, то только потому, что он, эпическим героем задуманный, им не стал, в поэта всего героя взял. Приобрела поэзия, но пострадал герой.

Герой эпоса, ставший эпическим поэтом, — вот сила и слабость и жизни и смерти Маяковского».

Ее же сила в том, что она в поэзии не только поэт, но и «герой», мифический герой. Ее поэзия не снизила до «поэта». «Герой» в ней не пострадал.

Миф Цветаевой — Федра: кровосмесительство, инцест.

Здесь нужно вернуться к ее самоубийству. Еще раз: на какие-либо «трудности» (это слово следует давать только в кавычках) списывать это нельзя. Судомойкой не взяли? В Чистополе не прописали? Смешно! В Париже ведь нищенствовать куда труднее, чем в Елабуге. Искать, копать надо не там: не снаружи, а внутри. Среди *своих*.

Ближе всех к истине подошла сестра Анастасия: видит причину самоубийства единственно в конфликте с сыном. Приводит его слова: одного из нас вынесут отсюда ногами вперед. Ассоциация неизбежная — смерть матери Сергея Эфрона: когда покончил с собой ее четырнадцатилетний сын, она повесилась на том же крюке. Анастасия говорит, что Марина заклинала смерть, отводила ее от Мура: погибнуть должен кто-то один, пусть это будет она.

Эта интерпретация способна произвести впечатление, но один вопрос остается нерешенным: а почему, собственно, Мур не желал жить с матерью, не мог, буквально, ходить по одной с ней земле? Почему их отношения должна была разрешить только смерть?

Анастасия пишет, как ее поразило, что в письмах Мур ни разу не назвал мать — матерью, писал только «М. И.» Можно и другие цитаты привести из его писем — к тетке Лилии Эфрон (та же «Марина Ивановна»): «Она многократно мне говорила о своем намерении покончить с собой, как о лучшем решении, которое она смогла бы принять. Я ее вполне понимаю и оправдываю».

К Дмитрию Сеземану: «Я пишу тебе, чтобы сообщить, что моя мать покончила с собой — повесилась — 31-го августа. Я не собираюсь распространяться об этом: что сделано — то сделано. Скажу только, что она была права, что так поступила, и что у нее были достаточные основания для самоубийства: это было лучшее решение и я ее целиком и полностью оправдываю».

Рефрен обоих писем в этих «понимаю и оправдываю»: «полностью», «вполне».

Естественно, исследователи уцепились за легенду о Муре как нравственном чудовище — и посылно эту легенду раздувают. Между тем его письма, недавно изданные, в этом представлении отнюдь не укрепляют. Возникает образ вполне корректного юноши: интересуется литературой, ходит на концерты, сдержан и по-джентльменски замкнут, очень неглуп, разбирается и в книгах, и в людях; при этом полон самого что ни на есть юношеского идеализма: собираясь в

военкомат, на призывную комиссию, приоделся, как на торжество.

Сохранились не только письма Георгия, но и его дневники по приезде в СССР. Там тоже нет «мамы», но есть «мамаша»: очень «не парижское» слово, даже не из грубо простонародного, а «мещанского» лексического пласта. Эта «мамаша» — знак стесненности чувств, боязни их продемонстрировать. «Как мальчишкой боишься фальши». То есть, если идти до конца, — этих чувств и не было. Он не видел Цветаеву матерью. Она и не была ему матерью.

Вместо матери была — «мачеха»: Федра.

Реакция Георгия на мать была типичной реакцией ребенка, подвергаемого сексуальной эксплуатации, инцесту.

Нужно ли это доказывать? Это нужно *увидеть*. «Герменевтически» узреть. Увидев, в доказательствах больше не нуждаешься. Это настолько в стиле Цветаевой, всей ее бунтарской, не считающейся с условностями и законами сути, настолько соразмерно ее «безмерности», настолько выдержано в масштабах мифа, что, поняв эту о ней истину, повышаешь, а не понижаешь градус отношения к ней. Подлинный модус этого отношения — *благоговейный ужас*. Да, это действительно крупно. Это — жизнь в мифе, это миф. И — это очень похоже на ее стихи.

(Написав это, нашел у Зинаиды Шаховской: «Скажу даже, ни один из самых знаменитых писателей, русских или иностранных, в личном общении не вызывал во мне такого трепета, а иногда и священного ужаса...»)

Я понимаю, что требуются доказательства. Их сколько угодно, и больше всего — в стихах. Книга «После России» переполнена инцестуозными мотивами — и ожиданием некоего Моисея в тростниках. А нам говорят про какого-то «Бахраха». Просто вдруг в этом, надо полагать, ничего не подозревавшем человеке, она усмотрела то самое «дитя», о котором пишет в цикле «Час души»:

*Есть час души, как час ножа,  
Дитя, и нож сей — благ.*

Мур был обречен до рождения. Еще в цикле «Георгий» 22-го года: «Ты больше, чем Царь мой, Ты больше, чем сын мой!» Или прочтите следующее — в записях «О любви»:

«Я, о романе, который хотела бы написать: „Понимаете, в сыне я люблю отца, в отце — сына. Если Бог пошлет мне веку, я непременно это напишу“.

Он: „Если Бог пошлет Вам веку, Вы непременно это сделаете“».

Это не фантазия, это судьба, рок. У нее это шло еще с роستانовского «Орленка». За Сергея Эфрона она вышла потому, что он был похож на герцога Рейшштаттского, а сын, ей показалось, похож на Наполеона. Этого было достаточно для принятия некоего решения: наконец — он, наконец — мой!

*Недр достовернейшую гушу  
Я мнимостями пересилю!*

И снова вспомним: «единственный выигрыш всякого нашего чувства — собственный максимум его».

Это было сознательное решение, «экзистенциальный выбор». Поэтому здесь неуместен никакой «психоанализ», и я отнюдь не этим занимаюсь. В предлагаемом сюжете, точнее, в его толковании — ни грана «редукционизма». Я не свожу творчество Цветаевой к моментам ее (сексуальной) биографии, а эту биографию стараюсь понять как продиктованную потребностями и масштабом творчества. Она была поэт тотальный, тоталитарный: все было стихами, поэтический сюжет определял жизненные движения. Все было принесено стихам в жертву — даже собственный сын.

В «Искусстве при свете совести» она писала:

«Меня, например, судят за то, что я своего шестилетнего сына не отдаю в школу (на все шесть утренних часов подряд!), не понимая, что не отдаю-то я его именно потому, что пишу стихи...» Далее следуют стихи к Байрону: «Свершилось! Он один меж небом и водою! Вот школа для тебя, о ненавистник школ!» — и продолжает:

«А пишу-то такие стихи именно потому, что не отдаю.  
Стихи хвалить, а за сына судить?  
Эх вы, лизатели сливок!»

Поразительный текст. Отдать сына — за стихи. Ей невдомек, что он не Байрон.

Для нее он Байрон, потому что — Георгий. Слова, ставшие плотью.

Впрочем, здесь Байрон — она.

Это своего рода каннибализм, человеческие жертвоприношения на алтарь поэзии. А те, значит, которые усмотрят в этой практике неэквивалентный обмен, — пенкосниматели. «Любишь кататься — люби саночки возить». Она везет на саночках — труп сына, ею же и убитого. При этом ей мнится, что убивает она — только себя: не различает сына, это — часть ее. «Часть речи».

Все это — прославляемая и пресловутая «поэтическая правда». Настоящий поэт, по-настоящему понятый, способен вызвать ужас — как стихия: безликая стихия. Во всяком случае — сверхличная. И еще раз: морализирование здесь неуместно, в мифе нет морали, потому что нет психологии. Мораль и появляется как результат открытия психологии — переживаний индивидуальной души.

Поэтому и не нужен «психоанализ» — потому что не было никакого «невроза», ничто не отягощало «бессознательного»: все сознавала. Невроз возникает как результат конфликта индивидуума с социальной нормой. Случай Цветаевой — ни нормы, ни личности. Цветаева не личность, она архетип, миф.

Была, однако, «психопатология обыденной жизни»: оговорки и описки. Прозаический текст «Страховка жизни» — сплошь такая описка.

К эмигрантской семье, сидящей за скромным ужином, приходит страховой агент, молодой человек. Семья — мать, отец и малолетний сын. Агент рассказывает о преимуществах страхования жизни и предлагает соответствующий контракт. Сплошная проза. Но дальше начинается бред. Подбивая клиентов подписать договор, агент приводит случаи из жизни, свидетельствующие благотворность подобных акций, — и тогда оказывается, что его мать чуть ли не разбогатела, получив страховку за шестнадцать (16) разным образом погибших сыновей. Он остался последний, и мать его никуда от себя не отпускает. С отцом у агента какая-то неясность, но мать — есть. «Но мать была» — такими словами заканчивается этот фантастически абсурдный текст.

Мать наедине с сыном. Единственность сына. «Едина плоть».

« — О, вы не знаете мою мать, она каждый раз, как поздно бы я ни вернулся со службы, — несчастные случаи, ведь, во все часы! — в десять часов, в одиннадцать часов,

в двенадцать часов, в один час, — встает и греет мне обед. Вот и сегодня она выйдет мне навстречу в Issy-les-Moulineaux. Разве я могу жениться! Мне двадцать шесть лет, и я ни разу, понимаете, ни разу, не пошел без нее в синема и не проехался на пароходике. *On prend tous ses plaisirs ensemble.* (Мы всегда развлекаемся вместе). Разве я могу жениться?

— Вы чудный сын! — от всей души воскликнула она, невольно переведя глаза на своего и точно спрашивая. — Дай бог здоровья вам, и вашей матери, и вашему отцу!

— Да, здоровье мне необходимо, мне уходить — нельзя. Будем надеяться, что и ваш сын будет вас радовать».

Этот текст не похож ни на что, кроме самой Цветаевой: в «Страховке жизни» она ощущает себя сыноубийцей. По-другому эту вещь понять нельзя. (Впрочем, понимают: одна исследовательница пишет, что тема «Страховки жизни» — сердечность русских, противопоставленная бездушию европейцев.)

Поэтому, и только поэтому, появился цикл «Стихи к сыну». Никакого «СССР», никакого «большевизанства» там нет и в помине. Просто иногда, опоминаясь, она понимала, что сыну будет лучше в любом месте — только не с ней. Писала Тесковой, что в СССР она потеряет Мура: пионеры, походы, коллективная судьба; но, как говорят эти стихи, готова была порой отдать сына даже Сталину: все лучше, чем с ней.

(От нее всю жизнь убегал муж: санитаром на первую мировую — после того как она, не успев родить ребенка, завела скандальный роман с Софьей Парнок, — в Белую армию, наконец в НКВД. К черту в лапы, только подальше от нее. Выходя из поэтических запоев, Цветаева понимала, насколько она невыносима для окружающих.)

Мур в России — Каспар Хаузер.

Мур — Амур. Тут не рифма, а опять же миф. Рядоположение Венеры с Амурами на старинных картинах всегда наводит на мысль о каких-то сексуальных играх — в то же время предельно, божественно невинных. («Птичий грех», как говорили в русской деревне о снохачестве.) Что-то вроде Тициана: «Венера утешает Амура, ужаленного пчелой». Вот так она должна была воспринимать эту страсть, которую, в поэтической своей ипостаси, никак не могла считать греховной. Вообще грех — какое-то мелкое для нее слово, слишком пассивное: она — не подверженность греху, не «стра-

дательность», а — активность его, его носитель. Но то, что в жизни можно назвать грехом, в поэзии было — стихом. Искусство — «незаинтересованное созерцание», следовательно невинно. А в жизни она не жила, только иногда просыпалась. Однажды проснулась в Елабуге.

Что ее разбудило? «Луна — лунатику»; «У лунатика и гения Нет друзей. В час последнего прозрения Не прозрей». Можно вспомнить и «Наяду»:

*Горделивая мать  
Над цветущим отростком,  
Торопись умирать!  
Завтра — третий вопресться!  
Узнаю тебя, смерть,  
Как тебя ни зови:  
В сыне — рост, в слове — червь:  
Вечный третий в любви.*

«Вечный третий» — купальный костюм: собственное ее объяснение. С сыном нужно быть — голой. Смерть придет, когда сын вырастет, когда нужно будет одеться. Одежда, любая, всегда и только — смертная. Она хотела быть, всегда и только, — голой. Это вот и есть бытийная — не культурная, не социальная, даже не словесная — вещная правда. Тайна плоти — голизна. Голизна — бессмертие, духовность, божественность плоти. Тяжесть земная — не земля, а одежда: культура, знаки, конвенция и этикет.

Несмотря ни на что, Цветаева жила в раю, до грехопадения — не сознавая наготы и не ведая стыда. Как говорил обожаемый ею Сергей Волконский о Москве лета 1919-го, когда в голодную красную столицу вдруг завезли откуда-то колоссальное количество яблок: «Мы в раю: ходим голые и едим яблоки».

Но если у Волконского это было метафорой, аллегорией, эмблемой, то у Цветаевой подобные ситуации, воплощаясь в стихи, всегда сохраняли прямое, буквальное значение, точнее — реальность. Необычность Цветаевой в том, что ее искусство — это прямоговорение. Я бы не стал искать у нее иносказаний. «Цветущий отросток» — отнюдь не метафора, даже не метонимия. Искусству прямоговорение абсолютно противопоказано (Шкловский), но у нее — получалось, и в этом прямоговорении, в назывании вещи своим именем оно, искусство, обретало некую бытийную силу. Ведь Адам в

раю не только ел яблоки, но и давал имена животным и растениям. Назвать — создать: здесь это не «критический трансцендентализм», но самая настоящая онтология. У Цветаевой вновь ощутим акт сотворения бытия, и натуральное у нее сильнее супранатурального — божественное. В отличие от Канта, она умела действительно рожать, а не только задумываться о механизмах семяизвержения. За словами всегда виден предмет — совершенно реальный, физически ощутимый. Вышеприведенный пример о Христе и Магдалине — один из тысячи. Когда она пишет о пере и белой странице, об ученическом стилосе и восковой дощечке («Федра — Послание»), о дожде и пашне, то это именно Федра и Даная: одна, жаждущая Ипполита, другая — осеменяющего дождя. Она не писала о них — она была ими.

Еще и еще раз: это жизнь не только вне морали, но и вне культуры. И если (тот же Шкловский) задача искусства в том, чтобы давать ощущение заново переживаемого бытия, то она это ощущение дает максимально. Так переживают бытие звери, у них, надо полагать, никогда не наступает никакого «автоматизма восприятий», — терять чутье им не след. Но зато у них никаких «переживаний» — моральных мук. (И тут приходят в голову алкоголики и венерики: попав в больницу, на отдыхе, они отнюдь не каются и не посыпают головы пеплом, а всячески резвятся: все время — юмористические истории и самое искреннее веселье. Они ведь тоже люди эпические, в стихиях живущие, и психологические изыски — не для них.)

Нужно, однако, вернуть ее в Россию: не в самом же деле Троя. (Троя осталась в Париже, где Троянской войны, как известно, не было.) Россия, натурально, будет архаическая, с купальными игрищами (тот же Эренбург): даже не Московская, а до: древляне и поляне, предающиеся свальному греху. О христианстве, понятно, речи нет. «Христианская немочь бледная». (Где-то пишет, что молилась в Кунцеве дубу.) Русь — не «Царь Небесный исходил благословляя», а упыри, скифы и цыганщина; из имперского периода — каторжанка на этапе, заговаривающая зубы конвойному. Леди Макбет Мценского уезда (детоубийство тут как тут). Какая-нибудь Ахматова против нее — что та самая Сонетка, которую утопила Катерина Измайлова. (Разница — она бы не за Сергея цеплялась, а эту Сонетку отбила у него: это ведь та же «Сонечка».) Очень бы ей пошло конокрадство, вроде как у Чехова в «Ворах». Но это все — как

бы фольклор, а ее требуется перевести в миф, в русский миф. Дорогу показал соразмерный гений — Пастернак:

«Цветаева настоящий большой человек, она прошла страшную жизнь солдатской жены, жизнь полную лишений. Она терпела голод, холод, ужас, ибо и в эмиграции она была бунтаркой, настроенной против своих же, белых. Она там не прижилась» (запись в дневнике А. Тарасенкова).

Главные тут слова — солдатская жена. Проще и лучше — солдатка (думаю, что Пастернак так и сказал). С этим определением она без зазора ложится в русский сюжет. Мифическое соотнесение — Ярославна, плачущая зегзицей. Это больше, чем история, это миф: Россия — брошенная жена. Это ее, России, «элементарный образ», как говорил Юнг вслед за Я. Бурхардтом. Элемент значит стихия, первобытие. Тут Бабель вспоминается: «Вот передо мной базар и смерть базара». История России — иссякновение стихий, упадок, распад, схождение на нет бытия. Это такой же парадокс, как самоубийство Цветаевой. Этого не должно было быть. Рыбная ловля, охота и бортничество, хлебный экспорт, каспийские осетры и Тихоокеанская железная дорога обратились в баб, пашущих на коровах. А куда же делась пресловутая пенька? Пошла на веревку Цветаевой.

Не вспомнить ли еще одну солдатку — Пенелопу? Меня занимает символика распускаемого ночью ковра. Я справился у Отто Ранка («Инцест-мотив в литературе и мифологии»), но у него ни слова о Пенелопе. А как быть с Телемаком? Так что же такое распускаемый ковер? Не есть ли это — нечто неестественное, против природы (женской) идущее: нечто, обращаемое вспять? И не есть ли инцест матери с сыном — обращенное вспять материнство? «Могла бы — взяла бы в пещеру утробы». И почему упорно отвергаются женихи?

У Цветаевой, правда, «женихи» были, и тут ее статус солдатки приводит на ум чисто бытовые ассоциации: солдатка — гулящая бабенка. Но это — поистине девятнадцатый век. В русской деревне сорок первого и последующих годов «гулять» было не с кем, потому что все мужики стали солдатами, все ушли в Одиссеи.

Но оставались — Телемаки.

Теперь мы можем понять сверхличное значение цветаевской судьбы, ее архетипичность, — увидеть Цветаеву как символический образ России. Понять ее в паре с ее Муром. Какая уж тут психопатология. Да и «поэтическая безответ-

ственность» предстает пророческим служением, репрезентативной демонстрацией будущего, раскрытием книги судеб. Кем же надо быть, чтобы носить в себе все бывшие и будущие русские судьбы? Да, эта женщина была поистине *femme fatale*. Фатальность здесь — не разорение и самоубийство десятка любовников, а фатум, Рок, предвестие всеобщей гибели. Она, как Германия у Томаса Манна, взяла на себя вину времени. *Была* виной времени.

Марина Цветаева — сама Россия, русская земля и — одновременно — гибель ее и разорение. Это от нее, от матери-земли, в ужасе и отвращении разбегаются сыновья. Все Телемаки делаются Одиссеями. Произошло самоотравление русской жизни, аллергическая реакция на собственные ткани. И выпал отвратительный бытовой осадок — те самые «ковырялки», о которых сделал телерепортаж некрофил Невзоров: нечто вроде русской вариации на тему мифической же Бобо.

Требуется возвращение Одиссея.

9 мая 1996, День Победы



# РАЗНОЕ



## РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК КАК ЕВРЕЙ

Советская пресса уже бьет тревогу: русским людям на Западе грозит опасность превратиться в носильщиков, батраков и проституток. Наличные опыты вживания новых русских землепроходцев дают как будто именно такие результаты. Примерный расчет показывает, что с принятием нового закона о выезде в первый же год на Западе окажется до шести миллионов человек из Советского Союза. Вот эти шесть миллионов и попадут на означенный рынок. Как всякий рынок, он построен на жестокой конкуренции, и шансы новичков на нем минимальны. Естественно, русские готовы к демпингу; но к нему отнюдь не готовы арабы, которые, по слухам, уже начинают наших бить. Итак, в этом неожиданном процессе обратной колонизации Европы — русским уже уготовлена роль новых выходцев из третьего мира.

Мне сдается, однако, что русские в Европе, да и всюду, куда они доберутся, сыграют скорей роль не арабов, а евреев — при всей условности разделения этих беженских пород.

Начнем с самого веселого: с проституции. В свое время еврейские девушки, чтобы выйти из черты оседлости, приобретали в больших городах желтый билет — и устраивались с этой ксивой на какие-нибудь «высшие женские курсы». Так что проституция — это не проблема; биг дил, как говорят американцы, что значит: подумаешь, бином Ньютона. Кстати сказать, мне однажды попалась статистика, устанавливающая, что русские среди этнических меньшинств в Соединенных Штатах стоят на первом месте по уровню образования.

Говорят также, что какие-то казаки пахали землю в какой-то Аргентине. Это называется: в семье не без урода. Новейшая русская история оглушительно подтвердила по-

дозрения, давно уже закрадывавшиеся в отдельные беспокойные умы: что «почвенность» русских — миф. Миф этот сложили различные «кающиеся дворяне», вроде Достоевского, который прежде всего самого себя хотел в почве закрепить: уж больно его заносило ввысь и вширь, он хотел себя, русского человека, по собственному же рецепту, «сузить». Этот проект, однако, не состоялся: дальнейший опыт показал, что русским гораздо интереснее читать Достоевского, чем землю пахать. Я говорю сейчас не об «аграрной проблеме в России» и не о социальной стратификации, львиную долю населения зачислившей в крестьяне, но о национальном гении, о «русской идее», если угодно. Говорят, что в продовольственных нехватках виноваты большевики, согнавшие крестьян с земли; ну а кто в большевиках виноват? — может спросить какой-нибудь еврей; и ведь спрашивают! А в ответ русские (из «Нашего современника»): *вы*, еврей, и виноваты; *вы* и есть большевики.

Давайте предложим компромисс: те и другие виноваты, те и другие большевики. Вопрос не в том, как попасть в большевики (как под трамвай — никому не заказано), а в том, как из них выйти. Если б товарищ Сталин по счастливой случайности не был антисемитом и сохранил в ЦК столько же евреев, сколько их было в каком-нибудь двенадцатом году, то перестройка началась бы уже 6 марта 1953 года — и закончилась аккуратно к XX съезду КПСС, который и объявил бы о самороспуске этой почтенной организации, сыгравшей столь позитивную роль в отечественной истории. Роль эта определяется одной бесспорной заслугой: КПСС превратила русских людей в евреев.

Поэтому и следует говорить не о почвенничестве, а о большевизме Достоевского. Он ведь лучше других понял, что ценность человека определяется не участком земли, а готовностью выжить на каторге, которая наделяет клиента, по выходе, паспортом. Теперь наконец-то поняли, что паспорту этому лучше всего быть заграничным. Русский человек оторвался от почвы и полетел. И хотя этот полет чаще всего происходит на самолетах Аэрофлота, все же маршрут его скорее метафизический: Запад, как известно, — это тот свет. Проблема русского человека не в том, чтобы вернуться к земле, а чтобы обжиться на том свете. Для этого прежде всего надо избавиться от страха полета. Впрочем, это только военно-воздушным генералам кажется, что он боится летать: он давно уже летает — с семнадцатого года по крайней

мере. Нужно только осознать и легализовать это состояние — воспринимать его не как «срочную службу», а как бессрочный отпуск: от земли, от «почвы». Что, собственно, и делается — выдачей тех же заграничных паспортов, где графа «национальность», если бы она заполнялась, знала бы единственное слово: еврей.

По-английски «вечный жид» звучит гораздо нейтральней: Wandering Jew. Глагол to wander значит — бродить, скитаться. Грядущий тип советского человека можно обозначить как «путешествующий русский».

Один поэт-авангардист, побывавший в Америке, ответил на вопрос об экономических перспективах: как-нибудь Запад прокормит. Русские давно уже превратились в нацию поэтов-авангардистов — как евреи, которые, собственно, и не переставали быть таковыми: шутка сказать, Библию написали! Это почище Д. А. Пригова. Впрочем, поэтом-авангардистом в СССР является любой «несун», не желающий производить простой продукт. *Литературоцентричность* обоих народов дает самый разительный пример внутреннего совпадения. У обоих жизнь сосредоточена вокруг неких священных текстов; собственно, любой текст (то есть обращение реальности в слова) объявляется священным, священным сделалось текстописание. Возникает впечатление, что евреи — единственный народ, избежавший библейского проклятия: готовы прокормиться чем угодно — умом, талантом, хитростью, изворотливостью, жульничеством, посредничеством, чужой благотворительностью, собственной гениальностью, — только не потом, поливающим землю. Так ведь сюда же и русские норвят, вот эти самые авангардисты! Авангардизм евреев — в их довременной догадке о грядущем превращении мира из производственной площадки в «сферу услуг». Семьдесят лет большевизма стоили русским четырех тысяч лет еврейской диаспоры: они наконец-то догадались дезертировать из «группы А».

Любая промышленность — тяжелая. Дайте людям отдохнуть, сбросить тяжесть. От работы лошади дохнут. Долой лагерную трудотерапию.

Не тянет, как известно, своя ноша. А была ли такая когда-нибудь у русских? Не будем, на манер Ивана Бабичева, родного брата — большевика обвинять в том, что это он сделал нас бродягами по диким полям истории (то есть евреями). Сама русская история, во всем ее немалом объеме, — это Вавилонское и Египетское пленение. «Государ-

ство пухло, а народ хирел». Та же земля — чья она была? Даже, в конечном счете, не господская — а царская, фараонова. Русские, по существу, были «безземельны» — чем не евреи? Пустота, «ничтожество» подчеркивались именно обилием пространственной и всякой иной плоти. И сейчас надо радоваться не столько перспективе «фермерства», сколько исходу из Египта. Можно на это возразить, что «фараоны» были не только пленом, но и предметом гордости: милитарная государственность льстила русским. Это что-то вроде «ребяческого империализма», свойственного младенцу Мандельштаму, если брать ту же область эстетического. Но тут имеется и высокое оправдание, опять же миссия: спасение Европы от натиска с Востока, от монгольских орд — как вот сейчас государство Израиль противостоит мусульманскому миру. Умные люди, обсуждавшие статью Фукуямы «Конец истории», сказали, что конфронтация с этим миром будет содержанием двадцать первого века, так что евреи снова — впереди прогресса, а буквально — на передовых позициях. Всякое случается в истории: не только русские в евреев обращаются, но, бывает, и наоборот.

Появление нынешних почвенников, деревенщиков, поклонников «органического развития» (исключить отсюда полезных экологистов) можно понять в том же русско-еврейском контексте. Их заметный, а то и нескрываемый антисемитизм есть своеобразная форма извращенного самосознания. Это спроецированная, вовне обращенная самокритика, способ неприятия собственной судьбы. В лице злокачественного еврея, разрушившего страну, а более всего сельское ее хозяйство (Яковлев-Эпштейн), бессознательно дезавуируется сам же русский. Как всякое невротическое образование, и это — амбивалентно: попутно восстанавливаются патриархальные ценности, самими же не без удовольствия и оплеванные. Ведь о ненужности Минина с Пожарским — и русского спасения — не один Джек (Яков Моисеевич) Алтаузен писал, но и Демьян, скажем, Бедный (Придворов). Кстати, Джек Алтаузен ушел добровольцем на войну — Отечественную, Россию спасать — и на ней погиб. Его «русофобия», как и русофильство Куняева, — все та же литература, то есть дело в сущности несерьезное: серьезна ведь только смерть. Впрочем, найдутся охотники сказать, что Алтаузен с Павлом Коганом как-то *не так* погибли — не за родину, а за мировую революцию, — вроде того, что

интеллигенты в лагерях, по тем же сведениям, не так сидели (особенно — Мандельштам).

Итак, с миссией все более или менее ясно. А где миссия — там и мессия. Сходство следствий — пресловутый мессианиззм обоих народов — можно объяснить сходством причин: это не что иное как многотысячелетняя жизнь в гетто. Русская история — то же гетто, «гетто избранничеств», хотя бы потому, что другого человеческого типа, нежели «поэты», она, почитай, не знала. Человек, не имеющий выхода в мир, естественно, будет создавать свой собственный, на манер наркотика: «искусственный рай». По-другому это называется эскапизм — бегство от действительности. Но от нее бегут только тогда, когда она сама к себе не подпускает: кто же при случае откажется «хорошо покушать»? Эскаписты действительность заменяют знаками, и еврейские «деньги» («ревнивый бог Израиля») — того же достоинства, что и русские стихи.

Но вот, наконец, гетто ликвидировано, блокада прорвана, окно в Европу прорублено. Новые пришельцы в «большой мир» поражают аборигенов ни с чем не сравнимой переимчивостью — то есть, казалось бы, отсутствием лица. В Соединенных Штатах на эту тему сделан талантливым Вуди Алленом фильм «Зелиг», о котором уважаемые американские евреи говорят с кислой миной. Его герой попеременно превращается в тех людей, с которыми вступает в очередной контакт: он побывал греком, индейцем, кем-то еще и даже постоял в толпе приближенных фюрера. Поэтому очень велик соблазн говорить об актерстве евреев, точнее — об «имитаторстве» (Шкловский), то есть, в конечном счете, отсутствии собственной души (не хоронить в церковной ограде!). Но ведь то же случилось и с русскими, когда они вышли в мир, в девятнадцатом веке. Прочтите статью Бердяева в «Вехах», и будет ясно, о чем идет речь: русский человек был гегельянцем, позитивистом, материалистом, ницшеанцем, дарвинистом, неокантианцем, эмпириомонистом... А как только нашел вроде бы свое — «религиозную философию», — так тут же и в сугубых бегах очутился, в подлинной уже диаспоре (тот же Бердяев).

Надо ли говорить о том, что всемирный следопыт и гражданин мира остается все тем же местечковым интровертом? Общительность — то есть в данном случае реальный контакт чуть ли не со всем миром — не исключает замкнутости на себе. Интроверт может быть очень даже общитель-

ным и говорливым, но это носит у него вполне истерический характер. Общительность есть в этом случае форма элиминации собеседника: говорю потому, что не хочу дать другому рот раскрыть. Разве не ясно, что мы описали здесь тип «еврея в мире», при всей его вездесущести занятого исключительно собственными проблемами? Это не высокомерие, но исключительно интровертность. Но ведь то же самое, один в один можно сказать и о русском, удивляющемся, почему его литовцы не любят: он ведь их совершенно искренне не замечает или, что не лучше, принимает за своих.

Однажды эмигрантский журнальчик, перепечатывая статью Бердяева «Христианство и антисемитизм», решил немного поправить философа: слова «еврейское самохвальство» заменил словами «еврейское самосознание». Вот это и есть то самое, о чем я говорю: никто не хвастается, просто говорят исключительно о себе — и ни о чем другом говорить не могут. Это и есть, если хотите, мессианизм.

Неужели Куняев и компания не видят, как близки они к этому типу, самохвальство отождествляющему с самосознанием? И такая же обидчивость: некий еврей (из наших) в «Джерусалем Пост» подсчитал, сколько в книгах Солженицына евреев и какой процент среди них составляют «положительные»; выяснилось, что процент незначительный. Но ведь в «Нашем современнике» занимаются точно тем же в поисках русофобии. Эта коммунальщина напоминает однажды сказанное Розановым: в еврее ужасно много *бабы* — оттого его и бьют. Однако и о самом Розанове было сказано: вечно бабье в русской душе. Конечно, Куняев не еврей, как и Розанов: речь идет не столько о содержании, сколько о структуре, «форме» души, психологического склада, дающих поразительные русско-еврейские совпадения: совпадения и в «высоком», и в «низком», в «самохвальстве» и в «самосознании».

Написав последнее слово, я, однако, задумался: а так ли это с русской стороны? Когда Евтушенко опубликовал «Бабий Яр», последовало категорическое: в одну могилу с ними не ляжем. И тут отнюдь не о ритуалах говорилось. Это то же самое, что Мандельштаму отказать в «правильной» лагерной смерти, хотя, казалось бы, какие уж ритуалы и церемонии в лагерях. Еще раз: здесь речь не о культуре как содержательном моменте национальной жизни, а о судьбе — категории абсолютно формальной: не материя и материал жизни, а ее «дизайн», «идея». Как-то трудно держать в сознании, что дизайнером человеческой жизни является

ее смерть; это «экзистенциализм», которого в советских университетах еще не проходили. И если впрямь существует какое-то принципиальное отличие евреев от русских, то оно в следующем: евреи научились жить на уровне судьбы, осознание которой требует от человека готовности ко всяческим отказам. Главнейший из них — от «почвы». Евреи Шагала летают, как бы ни был хорош Витебск. Шагал и сам всю жизнь летал; его Витебск, как и витражи Метрополитен-оперы — пустяки по сравнению с этой готовностью к воздушным перемещениям. Это значит: всякое «искусство» — вторично, король Лир важнее Шекспира. Даже язык, этот «дом бытия», не важен: на скольких языках говорят евреи? Вот это и есть подлинная религиозность: пребывание на границе с небытием. Всякая «почва» и всякая «культура» в таком соседстве поневоле будут восприниматься иронически, в моменте их исчезновения.

Бродский сказал однажды: кочевников боятся потому, что они ставят под сомнение идею границы. Это было сказано по поводу еврея Достоевского.

Трудно, однако, русскому примириться с мыслью, что его дом может взлететь на воздух, даже если речь об этом вести в терминах не подрывного дела, а религии. Впрочем, религия — это и есть своего рода подрывное дело, даже христианство, с его церковным уютом, напоминающим о ньютоновстве, а не об иудейской теории относительности. Но все-таки здесь очень важен момент отказа от геоцентричности — этой глобальной «почвенности». Еврейская диаспора стала первоначальным наброском этой коперниканской революции. Отказаться от земли, оставаясь в ее пределах, — это и есть диаспора. Повторю уже ранее сказанное: это был прообраз всего дальнейшего движения общечеловеческой культуры, догадка о всеобщей судьбе. Антисемитизм в этом контексте — простое нежелание выйти из дома, оторваться от теплого очага. У Слуцкого есть потрясающие стихи — как он поднимал в атаку: бойцы врастают в землю и думают они о телятах. Нужно ли напоминать о том, что Слуцкий был еврей и комиссар?

Вот мы и добрались до лакомого сюжета. Как известно, жида и комиссары продали Россию швейцарским банкам и из Швейцарии же доставили на место событий своего агента. Этим летом я побывал в Швейцарии; самое интересное, что увидел, — это толпы арабов на набережной Монтрё, расположившихся там запросто, по-семейному, с женами

и детьми, чуть ли не в кочевых кибитках. Это отнюдь не нефтяные шейхи, а отельная обслуга. Но при таком наплыве обслуги господ, сами понимаете, перебираются в другое место. Из чистой публики в Монтрё остались, кажется, только Чарлз Спенсер Чаплин и Набоков, да и те лежат на местном кладбище. Это говорится к тому, что под швейцарские банки подведена хорошая мина — и подвели ее сами же «банкиры», сами же «евреи». По-другому это называется суетой сует. И всяческой суетой, которой предстает пресловутый «капитализм». Почвенники думают, что на «почве» можно отсидеться, обрести стабильность. Небольшая поправка: в «почву» можно лечь, как Набоков в Монтрё, только этот вклад будет поистине надежным.

Впрочем, Чаплина как раз после похорон и выкопали из могилы — с целью получить выкуп за труп. Уж не местные ли арабы это сделали?

Вышесказанное, надеюсь, основательно подводит к мысли об идентичности «арабов» и «евреев» или, по-другому, обоих типов еврея — банкира и революционера (комиссара). Эта тождественность не дает покоя почвенникам всех стран, усматривающих здесь некий грандиозный, совсем уж супержидовский заговор: как это так случилось, что в революцию 1848 года в Париже спалили все банки, а Ротшильда не тронули? И эти подозрения никак не рассеиваются тем фактом, что все без исключения «утопические социалисты» (Маркс в том числе) настаивали на еврейской сущности капитализма с его эксплуатацией трудящихся. Но это поистине дело случая, кем станешь — банкиром или революционером. Так Булгарин в повести Тынянова сравнивал себя с Пушкиным: оба писали, оба старались угодить начальству; и прибавлял шепотом: только одному повезло, а другому — шиш. Вот и Ротшильду повезло, а Троцкому нет, хотя этот последний и сам на своем веку спалил немало банков.

Это не означает, что на пепелище нельзя «обустроиться». Еще как можно! Евреи, собственно, только этим и занимаются. Но ведь и тут они «всечеловечны»: только громко выговаривают то, о чем другие ханжески помалкивают. Осиротевшая мать поплачет-поплачет, а потом возьмет и напишет повесть о Зое и Шуре — и весь остаток дней собирает дивиденды на трупах своих детей, даже переживает вторую молодость. Вот кто упырь-кровосос, или, по-другому, — капиталист. Но винить здесь некого: делать из беды антрепризу ничуть не порочнее, чем из нужды добродетель.

Здесь намечается путь российского посткоммунистического будущего: осознать, что на пепелище самое ценное — дым, а не удобренная золой почва. Пора позабыть подсечное земледелие, да и вообще земледелие. Иные поля, иные горизонты разворачиваются перед русским человеком. «Сошел и стал окидывать тех новых луж масла». Что такое «Америка»? Это не достигнутый «уровень потребления», а готовность начать заново, с нуля. «Эмигрировать». Америка, со всеми ее газолиновыми станциями и прочими увесистыми facilities, — грандиозный воздушный замок. Английское слово facility значит одновременно «оборудование», «аппаратура», «техустройства» — и «легкость», «податливость», «отсутствие препятствий», «благоприятные условия». То есть, как уже было сказано, деньги делаются из воздуха, из дыма. Это «биржа». Это «еврей». Но это и основной онтологический закон: «дом бытия» — в воздухе, или, если вам так больше нравится, корни человека — в небе.

Есть знаменитая книга, которую недавно перевели на русский: «Протестантская этика и дух капитализма». Автор, Макс Вебер, доказывает, что современный капитализм, с его рациональной методикой организации производства, создан религиозным духом христианских пуританских сект. В подробности тут входить незначает, выделю только такую мысль: успех в делах стал компенсацией за отказ от гарантированного спасения в посмертном существовании, следствием некоего экзистенциального отчаяния. Не менее знаменитый в свое время Вернер Зомбарт доказывал другое: современный капитализм — это умение манипулировать деньгами, выработанное, культивированное и сохраненное евреями; значит, капитализм — это еврейское создание. Эти точки зрения, однако, примиряются, если помнить одновременно и о знаковой природе денег, и об условности «спасения». Отчаяние может овладеть и при зрелище печных труб разрушенного земного дома. Нужно только не забывать о том, что первыми, а если угодно — вечными погорельцами мира были и остаются евреи. Для полного сходства с ними русским остается только разбогатеть.

И они разбогатеют.

Сентябрь 1990 г.





## «ГОВНО»

Необходимое предупреждение: не считайте заглавие этой статьи характеристикой ее персонажей: это всего лишь обозначение их темы, того, чем они озабочены и о чем пишут.

Я имею в виду нынешних советских почвенников. Слово «почва» и то, что вынесено в заглавие, действительно являются некое смысловое единство, образуют тесную ассоциативную связь. Можно подумать, что речь идет об удобрении. Но я имею в виду все-таки нечто иное. Заглавное слово здесь — это, говоря языком психоанализа, символ, заменяющий знак, маскировка скрытого содержания. В символике бессознательного фекалии — чрезвычайно емкий символ, сочетающий несколько подчас противоположных значений, — великолепный пример амбивалентности психических содержаний, этим символом выражаемых.

Почему вообще необходим психоанализ для разговора о почвенниках и деревенщиках? Я совершенно убежден в такой необходимости — именно потому, что склонен оценивать этих людей довольно высоко; имею в виду деятелей первого ряда — Шафаревича, Кожинова, Распутина, Белова. Это непростые, отнюдь не примитивные люди, «зоологии» в них усматривать не хочется. В то же время их суждения сплошь и рядом, скажем так, выходят за пределы интеллигентности. Здесь, главным образом, нужно иметь в виду их антисемитизм. Шафаревич, пишущий «Русофобию»; Кожин, открывший, что евреи, во-первых, держали в рабстве Киевскую Русь, во-вторых, устроили Смутное время, а в-третьих, убили Пушкина; Белов, утверждающий, что Сталин был марионеткой в руках Кагановича и Яковлева-Эпштейна, — это слишком иррационально, чтобы быть понимаемым буквально. Нужно искать скрытое содержание подобных представлений.

Когда я напечатал в эмигрантской газете статью о «Русофобии», мне позвонил один американец, знающий русский

язык. Выучил он его в СССР, когда был аспирантом Шафаревича (кажется, в Институте им. Стеклова). Он сказал, что поражен прочитанным, потому что хорошо знает этого человека и в бытность свою в Москве был свидетелем того, как Шафаревич неоднократно защищал евреев в различных обстоятельствах. Категорически отрицает антисемитизм Шафаревича его коллега по сборнику «Из-под глыб» Михаил Агурский, тоже очень хорошо его знающий. Но тут, кажется, и не надо персонального знакомства, чтобы усомниться и, так сказать, не поверить глазам своим: Шафаревич — вообще не тот тип человека, которому может быть свойственно такое мировоззрение. И то же самое я готов допустить в отношении Кожина: есть определенный уровень образованности, на котором человек не способен, даже если и сильно захочет, написать корову через «ять». Человек, нашедший Бахтина в Саранске, как раз на таком уровне и должен пребывать. Распутин и Белов — конечно, попроще, но в их писательском таланте никто не сомневается; а как сказал А. И. Солженицын в своем письме в «Нью-Йорк Таймс», настоящий писатель не может быть антисемитом.

Итак, проникнемся некоей мизологией, перестанем верить словам и отыскивать стройное мировоззрение в соответствующих писаниях и заявлениях почвенников: постараемся увидеть здесь психологическое содержание — по необходимости скрытое, ибо наиболее глубокие переживания лежат в сфере бессознательного, словами не выражаемого, а, скорее, маскируемого. Язык, как известно, дан человеку для того, чтобы скрывать свои мысли: это сказано не в последнюю очередь о наших почвенниках. Что они скрывают? Что маскируют? Что таится за их антисемитизмом?

В последней фразе — уже некоторый ключ. Антисемитизм, как и всякий расизм, — вещь настолько постыдная, что его-то как раз и надо таить, коли уж он вам свойствен. А мы видим обнажение этой эмоции, открытую ее демонстрацию, сталкиваемся с каким-то намеренным, как бы детским бесстыдством. Значит, на глубине — отнюдь не антисемитизм, а что-то другое (если, конечно, антисемитизм бывает чем-то другим). Антисемитизм — лишь форма высказывания, а содержание надо искать где-то в другом месте. И вот тут мы подходим к теме, вынесенной в заголовок этой статьи.

Фрейд говорил, что громадное место в жизни ребенка занимают фекалии, процесс дефекации. Детские пережива-

ния, связанные с этим, обладают очень сильной эмоциональной окраской. Ребенок относится к фекалиям как к чему-то ценному: для него это продукт его усилий, даже «творчества», род осмысленной деятельности, «работа», сближающая его с миром взрослых. Согласие ребенка на дефекацию в присутствия взрослого — знак доверия и любви его к этому взрослому, ребенок этим как бы «одаривает» этого человека. Отсюда символическое значение фекалий как заменителя золота, денег, вообще чего-то ценного; вспомним, что чистильщиков отхожих мест в России называли золотарями (подобные словесные игры существуют и в других языках); то же — в простонародной этимологии сновидений: видеть во сне дерьмо — к богатству. В этом же смысле Фрейд истолковал знаменитый обычай «медвежатников» всех стран: на месте взлома сейфа оставить кучу испражнений (такая сцена есть у Лимонова в «Подростке Савенко»). Это означает символическую компенсацию украденного. Все эти символические образы идут из детства, сохраняясь в бессознательном каждого человека. Есть и другое, не менее важное символическое значение фекалий: они могут означать самого ребенка. Здесь образ складывается из детского представления о родах по аналогии с процессом дефекации, и ребенок отождествляется с телесными выделениями, потому что он тоже выделился, отделился от тела матери (вспомним вульгарное «высерок» для обозначения ребенка). Наконец, фекалии могут символизировать пенис — чрезвычайно важное значение, которое, однако, мы сейчас разбирать не будем, потому что для нашей сегодняшней темы здесь нет первоочередной важности (хотя и здесь прослеживаются интересные соотношения).

Тема же наша — советские почвенники; мы пытаемся понять скрытый, зашифрованный смысл их демонстративного антисемитизма. Этот смысл открывается, когда приходишь к пониманию архаичного, то есть инфантильного, характера их психики.

Сама «почвенническая» установка есть свидетельство такого характера. В переоценке «почвы» ощущается неизжитое инцестуозное влечение (не в однозначно сексуальном смысле Фрейда, а, скорее, в широком культурном контексте Фромма) — психологическая невозможность оторваться от матери; выйти из детства в мир взрослых людей и реальных отношений; а когда «мать» сублимируется в «родину», тогда и складывается шовинистический комплекс. Выразитель-

нейшее доказательство этому — Шафаревич. Он написал две книги, опровергающие одна другую: «Социализм как явление мировой истории» и «Русофобию». Противоположность не в том, что одна книга «хорошая», а другая «плохая»: они свидетельствуют диаметрально противоположные душевные переживания, амбивалентность души. В «Социализме» главный грех такого — его влечение к смерти — рассматривался в теснейшей связи с враждебностью к самому принципу индивидуации бытия, к самому факту индивидуального, отдельного от тотальности существования. В «Русофобии» (и в маленькой, но чрезвычайно значимой статье «Что такое патриотизм») — все наоборот: «малый народ» (не всегда евреи, но сейчас и здесь, в России, преимущественно они) плох именно тем, что отделен от общности, чужд ей, само такое отделение — грех против общности. Психоаналитически крайне интересен сам этот термин — «малый народ», он относит к понятию ребенка как чего-то уже родившегося, появившегося на свет, отделившегося от первоначальной общности с почвой, материнским телом. Отсюда идет болезненная неприязнь Шафаревича к эмигрантам — людям, посмевающим родиться, отделиться, обрезать пуповину. В бессознательном Шафаревича происходит избивание младенцев.

Эта вопиющая, как бы намеренно демонстрируемая противоречивость двух тезисов, двух этапов деятельности Шафаревича указывает на иррациональность скрытого за противоречием переживания и глубоко личный, интимный его мотив. Это неразрешенность инфантильного конфликта. В психоанализе это называется проекцией в материнскую утробу. Не забудем, что в символике бессознательного утроба и могила тождественны. Однажды Шафаревичу удалось вырваться оттуда, и он написал «Социализм». Но освобождение не было полным, не стало окончательным, что и доказывает появление «Русофобии» — вещи глубоко реакционной: прежде всего в психологическом смысле, как регрессия чуть ли не к внутриутробному состоянию. Шафаревич должен видеть сны о «матери-земле», в которую его закапывают, а он оттуда вылезает узкими путями, как некий земляной червь. Кстати, червь в бессознательном — символ ребенка. Шафаревич — человек, которому еще предстоит родиться.

Теперь делается более или менее понятным отношение почвенников к евреям. Это отношение амбивалентное. Антисемитизм почвенников — отождествление евреев с фекалия-

ми; но в амбивалентной символике, как мы помним, есть и другой смысл этого образа — знак ценности. Евреи выделены, отделены от материнского тела, то есть это одновременно некие «выделения», «высерки», «говно» — и самостоятельные, взрослые, индивидуализированные, свободные люди, к тому же «богатые», ибо «говно» есть одновременно и «золото». Форсированное, истерическое юдофобство почвенников должно скрывать потаенную зависть к евреям — зависть галерника к вольной пташке. А прикованность к галере, в свою очередь, трансформируется в идеологию почвы, патриотизм, верность земле: из нужды делается добродетель.

Очень характерно «Все впереди» Белова. Еврей Бриш уводит у Медведева жену и уезжает с ней за границу. Идеологические обвинения по адресу Бриша хотят, но не могут скрыть элементарный факт мужского соперничества, в котором Медведев оказался несостоятельным: мальчик против мужа. Вспомните, чем занимается Медведев, выйдя из тюрьмы: он живет в деревне («почва»), заставляя себя чистить выгребные ямы. Последнее занятие подано как некая епитимья, послушание, типа монастырского, — но мы-то можем сейчас понять, какая психологическая реальность за этим скрывается: здесь мы встречаемся с мальчиком, с ребенком, все еще находящимся на стадии прегенитального развития, не изжившим комплексы анальной эротики, с ее переоценкой фекалий.

Почвенничество не может быть правильным явлением, потому что прежде всего это психологически нездоровое явление: свидетельство глубокой заторможенности душевных сил исповедующих его людей. Это то, что психоанализ называет фиксацией на травме, каковая фиксация и есть, собственно, невроз. Травмой была большевицкая революция, означавшая регрессию к уже в принципе изжитым, пройденным этапам внутреннего развития нации. Это была регрессия культуры к дикарству, а в психологическом развороте — взрослого к ребенку, к инфантильным переживаниям и комплексам. В революции был (пользуясь терминологией «Сало, или Ста двадцати дней Содома») «круг крови», но и не менее важный «круг говна». В воспоминаниях художника Анненкова рассказывается, как на его финляндской даче перезимовали красноармейцы: они загадили всю посуду, бывшую в доме, все вазы и кастрюли, но в ящике письменного стола Анненков обнаружил ночной горшок со

следами засохшей гречневой каши. Ко всему этому была приложена записка: «Панюхай буржуй нашава гавна ладно ваянит». Это был «дар» революционного народа буржуям — посильное приношение детей взрослым.

Через много лет из этого говна стали делать идеологию; что доказывает, несомненно, укорененность идеологов в глубинах коллективного бессознательного — и пугающую их неразвитость, их нежелание взрослеть. Эти люди уже выросли из пеленок, но еще не научились «ходить» самостоятельно, не привлекая к этому зрелищу всех желающих и нежелающих.

Только нежеланием дальнейшего присутствия при этом оправдывается моя собственная нескромность. Подвергать конкретных людей публичному психоанализу вообще-то не принято. Но раньше было не принято и публично демонстрировать антисемитизм. Раньше эту нужду справляли в одиночестве.





## ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧИЧИКОВА

Собственно, точнее было бы говорить о реабилитации. Возвращение Чичикова не нужно представлять на манер Михаила Булгакова, увидевшего в революционной Москве все те же плутни. Бессмертие Чичикова в том, что он в России все еще остается перспективным героем, до сих пор не реализовался как следует. Где-то в прессе уже мелькнуло — а может быть, и не раз, — что вина русской литературы перед страной в том еще состоит, что она высмеяла и морально заклемила тип энергичного делового человека; тут вроде бы и вспомнился Чичиков. Это слишком важная тема, чтобы обойтись такими намеками, которые будут приняты скорей всего как полемическое преувеличение. Никаких гипербола тут нет и быть не должно: Павел Иванович действительно нужный России человек; мы наконец-то подошли к краю такого понимания.

Самое интересное, что именно такой замысел таился на дне художественного сознания Гоголя. Почему, создавая по всем признакам так называемый плутовской роман, он назвал его поэмой? По выходе первого тома «Мертвых душ» разгорелась известная полемика о жанре вещи, и Гоголь вроде бы был недоволен Константином Аксаковым, сказавшим об эпосе и сравнившим похождения Чичикова с «Илиадой». Тем не менее осознание автором эпической установки произошло, о чем дает свидетельство «Тарас Бульба», переписанный именно в этом ключе, местами буквально цитатно приближенный к «Илиаде». И у нас есть веские основания думать, что Гоголь «Мертвые души» увидел «Одиссеей». Ведь именно это небезызвестное сочинение дает в форме эпоса похождения героя-плута, хитроумного Одиссея. Но царь Итаки настолько всемирно, вечен, неустраним из человеческого обихода, настолько, короче говоря, архетипичен, что в его случае определение «плут» предстает недо-

статочным для характеристики героя, для самого понятия деятельности, им развиваемой. Одно из двух: или «Одиссея» не эпос, или плутовство — эпическое качество, как таковое требующее всяческого пиетета, во всяком случае иного, нежели сатирическое, отношения.

Вот тут и обнаруживается перспектива «Мертвых душ» как поэмы о России и о положительном ее герое. Художественный инстинкт гения вел Гоголя в нужном направлении. Погубила же книгу — и самого автора — мораль. И тут, конечно, не одного темного отца Матвея Ржевского следует винить, но и буквально все окружение Гоголя — от славянофильских друзей до западных оппонентов. В русское сознание — сознание Гоголя в том числе — не влезала мысль о дельце, да еще плутоватом, как о позитивном герое.

Между тем Гоголю его герой нравился. Блок очень верно заметил, что Гоголь буквально влюблен в Чичикова. Павел Иванович действительно очень приятный человек, он даже спорил приятно: чем не модель для нынешних русских парламентариев? Можно сказать сильнее: Чичиков — единственно живой человек среди фантомов «Мертвых душ». Репусь сказать и еще сильнее: Чичиков — национальный русский герой, время которого для Гоголя еще не пришло. Но он уже видел позитивные его потенции. В знаменитой сцене «оживления» крестьян Собакевича Чичиков разговаривает с ними как равный с равными, он один из них — он русский человек (гоголевская эмфаза на эпитете «русский»). Мы все сейчас настолько генетические мутанты, что нам совершенно неясно, что имели в виду старые писатели, утверждая, что некоторое плутовство и лукавство — природные свойства русского человека. Сдается, что это вообще истинно народное свойство любого народа, идущее из тех смеховых глубин народного характера, о которых писал Бахтин. Народ не бывает пошл, говорил Блок. Но народ не бывает и жалок, «униженные и оскорбленные» — абстракция моралистического интеллигентского сознания.

Приведу одно, на мой взгляд, весьма убедительное сравнение. Вспомним Остапа Бендера, любимца советской читающей публики. Кто возьмется оспаривать, что это законный наследник Павла Ивановича, его советская модификация? И как понятны муки Остапа именно нынешнему советскому человеку, которому семьдесят лет коммунизма не только не давали разгуляться, но даже самую мысль о приятной жизни вытравили из его сознания. Кто-то сказал,

что Остап Бендер — единственный положительный герой советской литературы. Но тогда и Чичикова следует считать положительным героем русской литературы, которую неосторожно называли святой. Сильно подозреваю, что искусство вообще святым не бывает, ибо святость — это опять же абстракция, а гениальное искусство всегда целостно. Жизнь выше морали, говорил Ницше, — святая правда.

Еще о святости. Вспомним другой пример, более современный. Иван Денисович Шухов куда ближе к Чичикову, чем к Платону Каратаеву, какие бы монологи против Бендера ни заставлял его произносить автор в «Архипелаге». Как народность — не в курной избе и не в сарафане, так и святость — не в посте и молитве. Какой уж тут пост, когда жрать и так нечего! Кусок колбасы, доставшийся на исходе дня Шухову, святее всех просфор. В богохульстве же обвиняйте не меня, а, скажем, Мережковского, написавшего, что гоголевская бычачина святее просфорок отца Матвея (см. «Гоголь и черт», где чертом представлен этот самый отец Матвей).

Пытаясь восстановить целостного Гоголя, чудачки вспоминают его «Выбранные места», а сейчас напечатали гоголевское рассуждение о литургии. Между тем в «Местах» самое интересное и, если хотите, перспективное — тяготение Гоголя не к мистицизму, а к позитивизму, к буржуазному порядку и основательности, к экономии денег, если на то пошло. Это и выделил в «Местах» М. Гершензон в своих «Исторических записках». Гоголь, написавший Хлобуева во втором томе, явно не одобрил бы проведения международных конгрессов в полуголодной Москве, вроде конгресса переводчиков, о чем с возмущением написала полька в «Огонек». Нам же хоть бы хны: хлеба нет, так угостим шампанским.

Существует парадокс знаменитой тройки, его обнаружил тот же Мережковский: тройка-Русь несет в неясную, но все же светлую даль — Чичикова! Славянофилы смущены, а русофобы не могут скрыть довольной усмешки. Между тем тут есть о чем подумать. А что если Чичиков и впрямь человек русского будущего, что если именно он и ведет нас в светлую даль? Как раз сейчас, на данном завитке русской истории, подобная мысль не кажется такой уж дикой. Дальто явственно обозначилась, она уже, можно сказать, не даль, а близь: капитализм. А кто лучше Павла Ивановича к нему приспособлен? Тут меня можно опровергнуть силь-

ными аргументами Бердяева: Чичиков, по Бердяеву, один из духов русской — социалистической и большевицкой — революции, афера с мёртвыми душами — прообраз социальной экономики. Сюда же подключается и свидетельство Михаила Булгакова с его чичиковской травестией. На это ответчу: буржуй-капиталист — не только производитель товаров народного потребления, но и биржевик, аферист, спекулятор. Последние два слова только в советском социалистическом словаре приобрели негативное значение, раньше они были совершенно, так сказать, легальными. Чичиков — не хлеб, он дрожжи, бродило, фермент, закваска. Он — менеджер, не писатель, а издатель (см. главу о Зиновии Гржебине в первом издании «Зоо» Шкловского или соответствующую запись в опубликованных ныне дневниках Чуковского). Он «еврей», создавший из бесплотных мечтаний изгоя и лишенца киноиндустрию Голливуда. Капитализм — это деньги, а деньги — это знаки, требующие умения играть с ними. Человек же, как известно, — существо, выдумывающее знаки, это его родовая характеристика; если угодно, это характеристика культуры как таковой. Футбольная игра культурна, то есть знакова, и не только потому, что в ней существуют правила, но и потому, что она символична, символизирует же — волю человека, его готовность к борьбе и победе. Почему в тех же достоинствах мы должны отказаться, к примеру, бирже, требующей никак не меньшей выдержки и сообразительности, чем спорт? И это уже прекрасная тайна человека — как он умеет из знаков создавать реальность, из биржевых индексов — хорошую жизнь. Этой тайной владеет математика — и Павел Иванович Чичиков. Мы с ним не пропадем. Он умеет жить и дает жить другим.

Ему самому не давали жить, и не меньше других его же создатель. Во втором томе Чичиков потеснен, и не фантомами уже, а манекенами. Костанжогло и Муразов — это какие-то соцреалистические фигуры. Комментаторы, в общем, правильно пишут, что Гоголь, противопоставляя добродетельного Муразова жулику Чичикову, не увидел глубинную тождественность этих фигур. Но здесь требуется добавление: Гоголь не увидел того, что это тождество говорит не против Муразова, а в пользу Чичикова. Гоголю потребовалось исправить Чичикова, предприимчивость совместить с добродетелью. Он еще не понимал, что предприимчивость — это уже добродетель. Тогда никто этого не понимал: что-то не припоминается фигура симпатичного буржуа в

европейской или американской классике. «Скрытое обаяние буржуазии» не сразу бросается в глаза; финал одноименного фильма Бюньюэля заставляет вспомнить Маяковского — ананасы и рябчиков. Но, жуя, буржуа дает жевать другим. Капитализм, биржа, нажива в конечном счете обогащают всех, оборачиваются добром — в том синкретическом смысле, которым в русском языке восхищается Солженицын: добро — и нравственная жизнь, и пожитки, нажитое.

Этот тип торжествовал не в искусстве, а в жизни. Кто создал Америку — поэты или буржуа? Ее создали Чичиковы, то есть поэты-буржуа. То, что плут, прохиндей и обманщик может быть поэтическим героем, знали и не боялись признать только в очень далекой древности — знал Гомер. Но древность знания это и есть доказательство его истинности. Это «архетип». И Одиссей — это архетип именно буржуа. Это поняли Адорно и Хоркхаймер в своей «Диалектике Просвещения», книге блестящей, которую не портит даже коммунизанство авторов, как не портил грубый марксизм пресловутых «вульгарных социологов», сразу же назвавших Чичикова рыцарем первоначального накопления. Я считаю эту характеристику введением в храм славы — ведь рыцарь же! Укажу также здесь на одну сходную попытку переоценки русского культурного прошлого — статью Г. Гачева об Андрее Болотове, противопоставившую этого, я бы сказал, в жизни удавшегося Констанжогло канонизированным героям русской классики.

Еще раз: почему неправ Бердяев, настаивавший на «социалистичности» Чичикова? Эту неправоту доказывает советский опыт, взятый во всей его полноте. Чичиков при социализме — это заводской снабженец-толкач, естественно входящий в контакты с деятелями теневой экономики. Он и сам теневик. Но ведь давно уже стало ясно (не одному Льву Тимофееву, а, скажем, энтээсовским авторам Осипову и Редлиху еще в 50-е годы), что эти толкачи и теневики и двигали советскую экономику, не давали остановиться производству, а нам — умереть с голоду. Чичиков — необходимейший корректив социалистической системы хозяйства; в этом, и только в этом, их органическая связь.

Самое умное, что было сказано за все годы «перестройки», — это предложение легализовать теневую экономику. «Мертвые души» теневиков, загнанных в подполье, в подземное царство Аида, на самом деле живы, больше того — самое живое из того, что создали советская власть плюс

электрификация всей страны. Но это и есть реабилитация Чичикова! При этом главным Чичиковым оказываются не Артем Тарасов со Стерлиговым, а — решусь сказать — сам Михаил Сергеевич Горбачев. Жители города NN находили, что Чичиков в профиль похож на Наполеона; так и Горбачев похож на Наполеона! (Точнее — на актера Рода Стайгера в роли Наполеона). Ирония в том, что Горбачев, будучи в глубине Чичиковым, играет роль генерал-губернатора из второго тома «Мертвых душ», распекающего чиновников за взятки. Но Лев Тимофеев подает правильный совет: нужно бороться не со взятками, а с необходимостью давать их подпольно. Сделайте тайное явным — и вы перевернете мир.

Не нужно повторять ошибку Гоголя — искать героев на стороне, в будущем, в чудной дали. Они живут здесь и сейчас. Позвольте им совершить купчую крепость — и мертвые души воскреснут.

Даже без участия Николая Федорова.

Блок написал статью «Дитя Гоголя». Этим дитятей он видел будущую Россию. Он же писал о «новой Америке». Чуть-чуть напрягитесь — и вы увидите здесь Чичикова. Новая Америка оказывается старой, но не увиденной Россией. Нелюбимое, заброшенное дитя России — Чичиков.

Возвращение Чичикова — это всемирно-историческая победа буржуазии, торжество прозы над стихами и правды над поэзией. Это поэзия, увиденная по-американски: в образах ворюг, а не кровопийц (Бродский: «ворюги мне милей, чем кровопийцы»). Чичиков возвращается на птице-тройке, и советское государство, косясь, посторанивается.

3 июля 1991 г.





## ЖЕНОТДЕЛКИ ИЗ ДЖИМА

Пункт помешательства современных американок — так называемая **fitness**. Это слово заменяет сейчас целый комплект других, как то: стройность, изящество, хорошая фигура, пропорциональное телосложение. Первоначальное и важнейшее значение его — пригодность, целесообразность, соразмерность. Эту машинную, технологическую коннотацию необходимо иметь в виду в первую очередь: женщина должна быть целесообразной и технологичной, годной к некоему промышленному употреблению. Речь мы ведем отнюдь не о проституции. Как раз проститутке подходит некоторая старомодная тяжеловатость, ей идет быть толстой, мясистой, это эпоха Мопассана и корсетов. Стремительные линии спортивной автомашины должны помочь современной женщине в гонках на пути к деловому успеху; **fitness** — это характеристика, необходимая прежде всего деловой, делающей карьеру женщине. Конечно, это стало всеобщей модой; и домохозяйка, и жаждущая замужества девица стремятся к тому же, к той же легкости линий, чтобы привлечь или удержать внимание мужчины. Но подлинное назначение **fitness** другое: не завоевание мужчины, а война с мужчинами — за место под солнцем, на деловом Олимпе. **Career women** — современные амазонки, им «груди» ни к чему: не **mammas**, а **musculus pectoralis**. Какие дети, если надо делать карьеру? Да нынче детей и не требуется кормить грудью, для этого существуют различные «формулы». К тому же ребенка, если все-таки хочется его завести, можно заказать так называемой суррогатной матери, у которой есть время для этих архаических занятий: зачатия, ношения, родов.

**Fitness** предаются в современных храмах, называемых «джимами» (**gym** — от **gymnasium**: не гимназия, а гимнастический зал). Здесь три раза в неделю два или три часа

женщины поднимают штанги, крутят педали велосипедов, работают с гантелями, ходят по движущимся лестницам этаж этаж на трехсотый. После — обязательная сауна, где вместе с реками пота удаляется враждебный жир. Желающие освежиться в бассейне плавают не меньше часа: это не прохлаждение, а та же работа. Кто назовет эти многотрудные занятия вульгарной гимнастикой? Конечно же, это спиритуальные экзерциции, пуританская этика, порождающая дух капитализма. Это, однако, не рабыни капитала, а его жрицы, весталки.

Глядя на этих *superwomen*, вспоминаешь забытое слово — конструктивизм. Именно так: не Сталин с его архитектурными излишествами, а Ленин, а еще точнее — Татлин и Памятник Третьему Интернационалу вместо барельефов ВСХВ, на фоне которых (быки и коровы, высокоудойность, жирномолочность) снял героев «Светлого пути» ученик и любовник Эйзенштейна. Это вам не «бочкаревские дуры», разоблаченные учителем в «Октябре». Революция — дело матросское, мужское. А в Америке и происходит революция — сексуальная, вторая, продвинутая ее фаза: не излишества плоти, а скорее новая аскеза. Списывать это на СПИД было бы ошибкой, жуткая болезнь просто удобная мотивировка для давнего желания: скинуть неудобноносимое бремя, освободиться, разгрузиться от пола, от плоти. Одна из этих карьеристок так и сказала в телеинтервью: вся моя эмоциональная жизнь сосредоточилась на борьбе с весом, секс меня не интересует. Это ли не сублимация! Вспоминается статья Бердяева «Дух и машина»: в машине происходит распятие плоти мира, экспансия духовности. Появилось выражение *disposable sex*: мужчина — не спутник жизни, а предмет одноразового употребления, вроде шприца или, еще лучше, презерватива.

Но большевизм — «конструктивный», татлинско-эйзенштейновский, маяковский и малевичевский — и был распятием плоти, бунтом и торжеством абстрактной мужественности, борьбой с природой, с косной тяжестью материи. Он убивал пол прежде всего. Сталин, запретивший аборт, и тут выпал из подлинно большевицкого стиля. Нам сейчас трудно понять, да попросту мы забыли, почему слабый роман «Цемент» не только считался советской классикой, но и был переведен на все языки мира. А ведь главное в романе, в первых его изданиях — не восстановление завода, а отказ Даши от половой жизни, от законных вроде бы

поползновений мужа Глеба Чумалова. Не жена, а женотделка. Вот это и удивило мир, вот это и увиделось чем-то новым в большевизме. Корней Чуковский в дневнике расшифровал аббревиатуру «гублит» как «губители литературы»; с таким же основанием можно «женотдел» понять как «отделение женщин» — автономия, сепаратизм, сецессия: не классовая уже и не расовая, а половая война.

Все это, однако, метафизика, а вот конкретная социология. На борьбу с весом в Соединенных Штатах тратятся деньги, равные годовому бюджету Индии. Самое же главное: эта гонка и конкуренция вызваны радикальными сдвигами в американской семье, в «семейном строительстве», сказать по-большевицки. Американская женщина вынуждена была пойти на работу вне дома. Во-первых, одному мужчине в современной экономике и при современном уровне потребления уже трудно содержать семью, а во-вторых, этот же мужчина, причем лучшего образца, из преуспевших, норовит вообще от семьи сбежать — от подружки суровых дней к молодой секретарше. Недавно в Калифорнии одна такая брошенная жена — между прочим, работавшая и содержавшая мужа, когда он получал *два* высших образования, — убила беглеца вместе с его молодухой. Перспектива современной жены — оказаться оставленной в сорок лет, без специальности, да еще с отнятыми бывшим мужем детьми (как в упомянутом случае). Естественно, что женщины предпочитают строить жизнь самостоятельно; отсюда и возник этот феномен — «женщины, делающие карьеру», когда и семья, и дети, да и самый секс на втором плане. Простейшая формула: с волками жить — по-волчьи выть. Волчиха-то голодная, но волк выходит на охоту с другой.

Но тут и выяснилось, что «голод», а точнее голодание, этот самый *fitness* способствуют лучшему прокорму. Мужская *стать* этому способствует. Отсюда и пошла маскулинизация современных женщин. Чтобы преуспеть, да и попросту выжить в современном — рационализированном — мире, нужно самому (самой) быть рационализированным, «конструктивным», отбросившим архитектурные излишества. Ибо в современном мире производительна уже не природа, а что-то другое. Выяснилось, например, что Африку не прокормить, даже если целиком посадить ее на землю, оплодотворенную самоновейшими фертилизаторами; а прокормит ее «гидропоника», то есть опять же какая-то головная выдумка. Так ли это? Экологи выдвигают резонные

сомнения, но атмосфера остается существенно той же, сохраняется тот же культурный стиль. В мире продолжается развертывание пресловутой «диалектики Просвещения» и ее непременных компонентов — «логики господства» и «борьбы с природой». Последний ударный отряд на этом фронте — женщины. Но чтобы успешнее бороться с природой, им пришлось прежде всего побороть себя, подавить естественную женственность.

Вот так вестернизировалась Россия — через большевизм, удалением млекопитающих грудей. Неудивительно, что приходится пробавляться молочным порошком, поставляемым тем же Западом. Русская вестернизация была мазохистична, «по-женски», в ущерб себе проведена. Россия осталась той же «бабой», только хрестоматийная «толстозадость» исчезла — жратвы стало меньше.

Неудивительно, что пресловутый феминизм, при первоначальном своем появлении в России (еще советской), в корне отличался как от отечественных исторических образцов (стриженные нигилистки), так и от соответствующих примеров современного Запада. Мотив русского феминизма (общество «Мария») был — возвращение к «вечной женственности», к чадородию и семейственности. Пошла мода много рожать, мотивированная опять же христиански (пол — средство деторождения, не более). Заодно многодетные матери, иждивением заботливой советской власти, стали получать многокомнатные квартиры. Когда группу советских феминисток выслали на Запад, одна из них в Париже издала несколько номеров философского журнала; там был раздел — переписки с сестрами во Христе в России. Помню, одна жаловалась: вчера объелась колбасой и была неудобна Господу. А что Ему угоднее? Анорексия? Или, может быть, булимия?

Мне встречались трактовки этого феномена — всеобщего голодания — как реликта старой религиозной психологии, традиционной аскезы Средневековья. Действительно, в коллективном бессознательном Запада все еще сохраняется отождествление плоти, тела, жира с грехом, с темными началами бытия, да и попросту с низким социальным статусом. Толстый человек в Америке — это почти всегда мало-преуспевший середнячок, да еще и опустившийся, не следящий за собой, пьющий много пива. Есть в Америке интересный критерий социального деления: человек, пьющий вино, и человек, пьющий пиво. Индустриальная и

постиндустриальная гонка только дала новую мотивировку древним привычкам западной души. Так что советская феминистка, может быть, и права — по-протестантски: Бог любит людей преуспевающих. Беда в том, что в России преуспевание ассоциируется как раз с высоким потреблением колбасы.

И тут мне хочется сказать несколько слов в защиту Василия Белова. Он насмешил всю просвещенную Россию, назвав аэробику сатанинским культом. Все поняли, что его смущают легкие гимнастические костюмы атлетов и видимая бесстыдность некоторых телодвижений, долженствующих укрепить брюшной пресс. Теперь я понимаю, что славный деревенщик имел в виду другое. Не бесстыдство здесь способно устрашить — а отсутствие такового, полная бесполость происходящего. Сексапила в этих культуристках не больше, чем в любимой ими штанге. Трансформация женщины в мужчину (если не в машину!), происходящая у всех на глазах, перерождение тканей бытия — вот что в этом зрелище страшновато. И Белов учуял это темным звериным — «деревенским» — инстинктом, на то он и художник. Его давно уже пугает этот процесс, и в параллельных отечественных примерах тоже. Книга рассказов «Воспитание по доктору Споку» о том же: о бабе, становящейся мужиком, утрачивающей все то, что человечество тысячамилетиями связывало с самой онтологией женщины, — мягкость и жалостливость, податливость и слабость, одним словом, женственность.

Наблюдая такие явления, начинаешь понимать, что большевизм не столько государственная система, сколько культурное веяние, мировоззрение, стиль; в двадцатом же веке, если угодно, и мода. Физкультурницы из фитнес-центров, несмотря на все их тяготение к Уолл-стрит, — самые настоящие большевички, носительницы идеологии борьбы с природой. И тогда приходит иное понимание: благодетельности бесстилья, безвкусицы — благодетельности Америки, в которой много больше, чем где-либо, чудовищно толстых людей. Долой конструктивизм и все памятники всем интернационалам! Да здравствуют толстяки, потребляющие мучные изделия и пьющие пиво! Ими спасется мир.



## ИЩИТЕ ЖЕНЩИНУ!

Во время январского (1994) визита президента США Клинтона в Россию главной новостью американской массовой медиа был не этот визит, а процесс Лорены Боббит, обвинявшейся в нанесении тяжких телесных повреждений своему мужу Джону Уэйну Боббиту. Находясь, по ее словам, в состоянии аффекта (вызванного многолетними издевательствами мужа), Лорена отрезала ему половой член.

Это событие потрясло Америку. О степени потрясения свидетельствует, к примеру, редакционная статья «Нью-Йорк Таймс», появившаяся в один из тех дней. Респектабельнейшая американская газета заговорила тоном, уместным скорее для романа «Лолита»:

«У каждой эпохи свои легенды. Если б мы жили в эпоху баллад, то героиней одной из них стала бы Лорена Боббит. Ее преступление — одновременно порочное и захватывающее — красноречиво говорит о нашем времени то, о чем мы не хотим и боимся говорить. Главным и наиболее устрашающим для мужчин является здесь реализация ужаснейшей из их фантазий о женщине-мстительнице, с которой не идет в сравнение никакая Лисистрата. А женщины смотрят на преступление Лорены Боббит со смесью ужаса, восхищения и соблазна.

Вы действительно хотите знать об этом? Хотите слышать об этом снова и снова, опять и опять? В ваших ушах звучит голос автора древних баллад о любовнице-дьяволице, о похищенном дитяти, о мести жены».

Лорена Боббит пробудила и вызвала к сознанию древние атавистические ужасы, дремлющие в глубинах коллективного бессознательного, воскресила сказочные образы, казалось бы, до конца изжитые цивилизованным человечеством.

В этом значение ее процесса и всего с ним связанного. Это сюжет из мира архетипов, архаических легенд, пещерного прошлого. В душах людей пробудились злоеющие воспоминания. Лорена Боббит сорвала покров майи и обнажила премирный хаос — тот самый, что, по слову поэта, в бездне шевелится. «О, страшных песен сих не пой Про древний хаос, про родимый!» Человечество — Америка по крайней мере — содрогнулось.

В этой истории есть еще один любопытный нюанс: страшно растерялись американские феминистки — и до сих пор в себя прийти не могут. Им неясно, какую занять позицию. Казалось бы — это их тема. Лорена Боббит может быть представлена как типичный пример так называемой *battered wife* (истязаемой жены) — официальный термин американской юриспруденции. Садистические замашки Джона Боббита сомнений не вызывают, это было неоднократно засвидетельствовано на суде (да и после суда: об этом позднее). Но феминистки, повторяю, растеряны. Похоже, что дело Лорены — не тот случай, который может укрепить их позиции. Как бы не наоборот. Лорена им навредила, дав повод говорить: вот до чего доводит ваша феминистская идеология. Происшедшее выходит за рамки не только правовой проблематики (в данном случае прав женщин), но и за грань культурного сознания вообще.

Но тут-то и можно поставить интересный вопрос: а что такое культурное сознание, что такое вообще культура? И как раз феминистки неоднократно этот вопрос в интересующем нас плане ставили. Так что их нынешнее молчание — прием скорее тактический, а не принципиальное решение отмежеваться от Лорены.

Это вопрос о культуре как насилии, системе репрессий. Так трактовал культуру Зигмунд Фрейд — как подавление первичных инстинктуальных влечений; вне такого подавления культура, цивилизация невозможна, невозможен самый факт социальности. Но человеческая психика всегда способна обойти самые жесткие запреты, придав своим насильническим антисоциальным инстинктам вполне рационалистическую мотивировку. Например, влечение к убийству может быть оправдано как легальная мера борьбы с преступностью — смертная казнь. В том-то и дело, что насилие в культурном мире не меньше, а едва ли не больше, чем в мире природном и докультурном. Более того: насилие становится средством не только защиты культуры, но и

самого строительства культуры. Это со всей очевидностью обнаружилось в современности, когда мы столкнулись с экологическим кризисом, явившимся следствием покорения природы, борьбы с природой. А что такое борьба с природой, как не то же насилие?

Философия феминизма — подчеркиваю, философия, а не митинговые лозунги и не политическая тактика — заключается в том, что эту насильническую, репрессивную природу культуры, социальности, человеческого бытия вообще феминистки связывают с господством мужчин, мужского начала, с патриархальным, андроцентрическим обликом, принятым человеческой культурой. Этот факт может по-разному оцениваться: например, чрезвычайно своеобразная феминистка Камилла Палья считает, что мужчины и создали культуру, что стань (останься) культура женским творчеством, человечество и посейчас жило бы в травяных хижинах, что, следовательно, мужской насильнический принцип оправдан; но сам этот факт — насилия как типично и чисто мужского мироотношения — ни у одной из феминисток сомнению не подвергается.

Я прочитал книгу феминистки Робин Морган «Любовник-дьявол». Меня заинтересовал в этой книге ее подзаголовок — «О сексуальной природе терроризма». Я давно уже пытаюсь понять всякий революционаризм, то есть установку на тотальную переделку мира, как сексуальный феномен, точнее говоря, как некий субститут сексуальности, не способной реализоваться обычными путями. Робин Морган приводит многочисленные высказывания различных исследователей, стоящих именно на такой точке зрения; некоторые из них утверждают даже, что к терроризму толкает страх импотенции, что это эффектный и, так сказать, легкий способ продемонстрировать свою мужественность. Но у самой Робин Морган другая точка зрения: она утверждает, что не извращенный, а самый обычный, «прямой», как говорят в Америке, мужской секс есть источник насилия. Она берет фигуру террориста как символически представительную для мужской культуры — и обнаруживает ее архетипические корни в мифическом образе *героя*. Мужское начало есть начало смерти, Танатос; женское — начало жизни, Эрос. И Робин Морган исхитряется самые высокие продукты так называемой мужской культуры истолковывать именно таким образом — например, легенду о Тристане и Изольде, знаменитую *Liebestod*, любовь-смерть. Связь любви и смер-

ти — давняя и любимая метафизиками тема — толкуется Робин Морган как следствие мужской доминации в культуре: это мужчины превращают любовь в смерть, это они носители Танатоса, враждебного Эросу. (Забавная деталь: зачатки могучей альтернативной женской культуры, говорит Робин Морган, были уничтожены мужчинами вместе с институтом ведовства — с уничтожением ведьм.)

Робин Морган пишет:

«Андролатрия — поклонение мужественному отцу-триумфатору и некрофилия — поклонение любимому, но обреченному на смерть сыну истощают по существу всю мужскую философию. Эстетически насилие было столь тесно переплетено с идеями романтической страсти и сексуального могущества, что террор предстал выражением не только религиозного спасения и интеллектуальных поисков, но и самой красоты (...) Мир искусства, литературы, культуры вообще — фаллоцентричен (...) В многочисленных — от Дэвида Лоуренса до Нормана Мейлера — высказываниях мужской член понимается как сепаратный орган, порождающий, буквально, этику экстаза, выхода из себя, что является мужским восприятием мира, самосознанием мужчины как носителя оружия, проникающего, прорывающегося, взрывающего мир».

Как описание — это почти правильно, но в словах Робин Морган присутствует также оценка фаллоцентрической мужской культуры, притом негативная оценка. Она, как правоверная феминистка, не хочет понимать того, что понимает, к примеру, Камилла Палья: что этот фаллос в качестве культурного символа — та самая палка, что о двух концах, что мужская агрессивность — не просто агрессивность, но также культуротворческий импульс. Это ситуация, в которой некого винить: такова природа бытия, онтологическая истина, замысел Бога, если угодно. В этой агрессивности — пусть она будет мужская — манифестируется не только Танатос (влечение к смерти), но и Эрос. Строительство культуры было бы невозможно без этого мощного эротического прорывания. Вспомним метафизическую трактовку эроса у Платона: это ведь не просто сексуальный порыв, но жизненная культуротворческая энергия вообще, то, что поднимает человека над животным миром, а не только сближает с таковым. Конечно, у так понимаемой культуры — «муж-

ской» культуры — наличествуют насильнические обертоны; но до конца проведенный протест против этой установки порождает то, что мы имели возможность наблюдать на процессе Лорены Боббит: реактивное и уже поистине «чистое» насилие, без примеси какого-либо культурного содержания. Женщина может реализовать свою эротическую природу — каковая в ней, по утверждению Р. Морган, явлена преимущественно — только в партнерстве с женщиной. Секс, а если хотите, и Эрос по определению требует партнерства, ищет Другого, хочет восполнения, ибо однополюсный носитель Эроса не целостен. Женщина не есть носитель целостного Эроса — вот чего не хотят понимать феминистки.

Все сказанное, однако, — только присказка. Сказка будет впереди — и, естественно, о России.

Каковы русские корреляты обсуждаемой темы? Прежде всего хотелось бы отметить в книге Робин Морган о сексуальной природе терроризма некоторые русские ее сюжеты. Естественно, она вспоминает Нечаева и его «Катехизис революционера» со столь ясно выраженной мизогинией, враждебностью к женщине, вообще к Эросу. В одном месте интересно упомянут Ленин: как он запрещал своей любовнице Инессе Арманд рассуждать о свободе сексуальной жизни (впрочем, может быть, Робин Морган спутала Инессу Арманд с Александрой Коллонтай; это нетрудно выяснить, но у меня нет ни времени, ни желания разбираться в ленинских знакомках). В любом случае революционеры секс не жалуют и потенциальных феминисток в своих рядах подавляют. Об этом Робин Морган много и интересно пишет в чисто автобиографическом плане: она была в конце шестидесятых — начале семидесятых годов членом некоей подпольной организации, при этом она продолжала заниматься вполне легально своей профессиональной деятельностью — писательством. Один из ее коллег-подпольщиков сказал ей по этому поводу: пишущая машинка пригодна разве на то, чтобы бросить ее из окна на башку полицейского. Это опять напоминает о Ленине: как в начале первой русской революции он советовал обливаться полицейских кипятком из окон.

Русская тема, несомненно, созвучна основным проблемам феминизма. Русскую историю очень эффектно — и достаточно правильно — можно описать в терминах сексуального характера, в оппозиции мужского и женского начал. Уже основополагающий миф русской истории так истолковывается — летописное сказание о призвании варягов. Пришлые

князя — носители организующего мужского начала, структурирующего женскую хлябь туземной человеческой породы. Тут дело не в том, верна или неверна норманнская теория, каково фактическое ее достоинство; важно, что именно этот сюжет отложился в коллективной русской памяти как свидетельство начала отечественной истории. Люди, чуткие к архетипическим наполнениям русской истории, — славянофилы — продолжали мыслить в том же ключе. Такова их теория государства и земли: государство, власть воспринимаются как активное начало, а народная, земская жизнь подчинена некоему чисто биологическому ритму, она идет вне государства, вне политики, вне истории. Эту мысль подхватил Лев Толстой в «Войне и мире»: война и мир у него — это переименованные славянофильские государство и земля. Чрезвычайно важно при этом, что мужской, активный, властный элемент в России всегда или почти всегда — пришлый: от варягов до петровских голландцев, от немца Маркса до большевиков (коли сам большевизм понимается многими как иностранная напасть и зараза).

Здесь нельзя не процитировать знаменитое место из книги В. В. Розанова «Война 1914 года и русское возрождение»; Розанов описывает свои чувства при виде кавалерийского полка:

«Я все робко смотрел на эту нескончаемо идущую вереницу тяжелых всадников, из которых каждый был так огромен сравнительно со мной!.. Чувство своей подавленности более и более входило в меня. Я чувствовал себя обвешанным чужою силой, — до того огромною, что мое „я“ как бы уносилось пушинкою в вихре этой огромности и этого множества (...) я вдруг начал чувствовать, что не только „боюсь“, но и — обворожен ими, — зачарован странным очарованием (...) произошло странное явление: преувеличенная мужественность того, что было предо мною, — как бы изменила структуру моей организации и отбросила, опрокинула эту организацию — в женскую. Я почувствовал необыкновенную нежность, истому и сонливость во всем существе (...) Сердце упало во мне — любовью (...). Этот колосс физиологии, колосс жизни и, должно быть, источник жизни — вызвал во мне чисто женственное ощущение безвольности, покорности и ненасытного желания „поблизости“, видеть, не спускать глаз (...). Определенно — это было начало влюбления девушки.»

Н. А. Бердяев прокомментировал эту знаменитую сцену в не менее знаменитой статье «О вечно бабьем в русской душе»:

«Это замечательное описание дает ощущение прикосновения если не к „тайне мира и истории“, как претендует Розанов, то к какой-то тайне русской истории и русской души. Женственность Розанова, так художественно переданная, есть также женственность души русского народа (...) У русского народа есть государственный дар покорности, смирения личности перед коллективом. Русский народ не чувствует себя мужем, он все невестится, чувствует себя женщиной перед колоссом государственности, его покоряет „сила“ (...) В самых недрах русского характера обнаруживается *вечно-бабье* (...) Розанов — гениальная русская баба, мистическая баба. И это „бабье“ чувствуется в самой России».

Вернемся теперь к большевизму. Несомненно, большевизм, большевицкий этап русской истории — это мощная и впечатляющая попытка преодолеть, отбросить, изжить женственность русской души, покончить с «вечно-бабьим» в ней. Россия изменила свой облик не только на вершинах власти, но вся, целиком, в самых толщах народной жизни. Новая цивилизационная формула — индустриализация, научно-технический прогресс, технологический скачок — имела успех, она овладела массами. Россия стала страной ракет, и это импонировало всем. Технологическая цивилизация — это и есть борьба с природой на высшей стадии. Но для России эта борьба с природой как цивилизационная установка предстала борьбой со своим вечно-бабьим. Россия стала страной мужественной, военной — не частично, не в государственном только слое, но тотально, национально. Солдат стал не маргинальным, а господствующим типом русской жизни. И эта односторонняя мужественность убила русский Эрос, что и привело к краху режима, взявшего такой курс: нельзя было идти только по одной дороге, путями Танатоса. Запад, при всей своей сверхразвитости, всегда сохранял органические корни, что бы ни говорили по этому поводу феминистки. А вот Россия — это страна, к которой феминистические инвективы губительной, насильственной, террористической цивилизации могут быть обращены по праву. Рынок — в сторону от себя — был сделан

Россией слишком уж резкий, курс, взятый ею, оказался слишком «мужественным», односторонним.

Есть один признак, по которому можно судить о конечной изжитости Россией ее большевицкой вирильности, односторонней военной мужественности. Это Жириновский. Идея военной мощи, империалистического напора, жесткой силы не могла найти другого защитника, кроме этого эксцентрика. В его исполнении все указанные сюжеты приобрели пародийную окраску. Жириновский — не тот человек, не тот *мужчина*, которому следует опасаться Лорены Боббит.

Лорена Боббит — хотя ее и оправдали присяжные — вообще случай, что и говорить, нежелательный, слишком уж острая форма протеста против эксцесса «мужской» цивилизации. Но то, что России, с ее чрезмерно мужественным большевицким прошлым, требуется сейчас некое женское восполнение — сомнений не вызывает. Я говорю это не в каком-то метафизическом смысле, а совершенно конкретные реалии имею в виду. Кажется, обозначилась чисто политическая необходимость определенной женской активности. Россия стоит перед необходимостью наметить лидеров дальнейшего движения, а их-то фатально не хватает. Вожди демократов слишком уж оторвались от народа, слишком далеко ушли вперед; я бы сказал, они слишком хорошо говорят по-английски. Массе они кажутся чужаками, чем-то вроде тех пришлецов, варягов, что всегда были в России у власти. Народ мирился с этим в монархии, но в демократии мириться не хочет, дар государственной покорности, похоже, исчез в России, и слава Богу. Лидеру нужно завоевать народ не силой, а любовью, «харизмой», как теперь принято говорить. А у нынешних демократических лидеров нет харизмы, они не кажутся своими. И демократам надо найти в их рядах своего для народа человека. Я высказываю предположение: таким человеком могла бы стать женщина. Реформу в России может провести женщина — с ней как с привычным архетипом России, укорененным в самых глубинах коллективной национальной души, народ решится двигаться дальше по тяжелому, но необходимому пути преобразований.

Вообще-то подобные разговоры ведутся уже давно. В свое время поговаривали о Галине Старовойтовой как возможном министре обороны. Потом заговорили, что спикером Думы надо сделать Наталью Гундареву. То есть идея носится в воздухе — надо только ее артикулировать, придать ей некое

культурфилософское обоснование, — что я и попытался сделать.

### **РОССИЯНЕ! ИЩИТЕ ЖЕНЩИНУ!**

P. S. После суда над Лореной Боббит ее бывший муж дважды привлекался к уголовной ответственности за избиение своих сожительниц. Тут, очевидно, надо добавить, что ему сделана удачная косметическая операция, восстановившая его силы. Сейчас (октябрь 1994) он снимается в порнографическом фильме под названием John Wane Bobbit Uncut. Знатоки английского языка сумеют оценить это название. (Uncut значит «нерезанный» — одновременно «нецензурированный» и в прямом смысле.)





## КРАСОТА И МИР

В Нью-Йорке летом 95-го года ни с того ни с сего вновь выпустили в коммерческий прокат старый, 1967 года, фильм: «Бель де жур» Луиса Бюнюэля, с молодой, двадцатитрехлетней Катрин Денёв в главной роли. Название переводится с французского как «дневная красавица»; очевидно, Бюнюэль намеренно вызывал ассоциацию с известным фильмом Рене Клера «Ночные красавицы». Посмотреть эту работу Бюнюэля не было раньше никакой возможности, потому что отсутствовала видеозапись. Это, пожалуй, единственный фильм великого режиссера, который я до тех пор не видел. Впрочем, тут нужна оговорка. Многие у Бюнюэля и смотреть не стоит: у него был в жизни так называемый мексиканский период, когда он, живя в Мексике, работал, для куска хлеба, в коммерческом кино и делал всякую чушь. Правда, один из мексиканских фильмов, самый последний, об уличных мальчишеских бандах, считается серьезным. Во всяком случае он обратил на себя внимание на каком-то международном фестивале, и о Бюнюэле вспомнили. Прославился же он еще в двадцатые годы, когда вместе со своим земляком, тоже испанцем Сальвадором Дали снял в Париже два сюрреалистических фильма: «Андалузский пес» и «Золотой век». В последнем был знаменитый кадр: корова в постели, под одеялом: этот кадр, как помнят люди моего поколения, украл Григорий Александров для своих «Веселых ребят» (которые в целом, сообщу кстати, списаны с фильма Рубена Мамуляна «Полюби меня сегодня» с Джанет Макдоналд и Морисом Шевалье. Вот вам и «пролетариат, овладевающий высотами искусства», как подносили «Веселых ребят» в тридцатые годы. Надо, однако, признать, что Александров был умелым имитатором.)

В конце пятидесятых годов Бюнюэль вернулся в Европу и снял в Испании свой великий фильм «Виридиана». Его

репутация выдающегося мастера кино полностью восстановилась; в дальнейшем он работал в основном во Франции. Среди других его поздних испанских фильмов выделяется «Ангел-каратель». Но основной массив позднего Бююэля французский: «Скромное обаяние буржуазии», «Дневник горничной», «Млечный путь», «Фантом свободы», последний его фильм «Темный предмет вожделений». Ну и, конечно же, «Бель де жур». Я бы сказал, что этот фильм если и не лучший у Бююэля (лучший, несомненно, «Виридиана»), то наиболее мастерски сделанный. У Бююэля есть один недостаток, являющийся, конечно же, продолжением его достоинств: слишком богатая фантазия, буквально захлестывающая художника, подчас ее трудно не то что переварить, а даже воспринять. В «Бель де жур» мастер сдержан, можно сказать классичен.

Я произнес последнее слово — и задумался: а применимо ли к Бююэлю вообще это понятие? Бююэль и классицизм — *contradictio in adjecto*, противоречие в определении. Он навсегда остался верен эстетике и мировоззрению своей молодости — сюрреализму. Однако если вы видели картины Сальвадора Дали, это еще не значит, что становится ясна эстетика его соавтора Бююэля. Визуальные фантазии, искажения зрительных образов присутствуют только в первых двух работах Бююэля. В поздних его вещах работает другой прием: зримый облик мира остается реалистичным и даже подчеркнуто красивым, изысканным, но сюрреалистически искажается сюжет фильма, его фабульное разворачивание. Философия Бююэля: внешние оболочки бытия скрывают первозданный хаос, культуре противостоит кипение неумиротворяемых страстей. Это философия восходит к Ницше или даже к Шопенгауэру, к учению последнего об иллюзорности красоты, вообще видимого мира, этого покрова Майи, брошенного на бездну. Это романтическая философия, конечно, — ведь авангардистский сюрреализм законный отпрыск старого романтизма. Можно вспомнить различие аполлонийского и дионисийского начал, произведенное Ницше, а можно обойтись и строчками Тютчева: «Ты бурь уснувших не буди, под ними хаос шевелится».

Вот об этом — фильм «Бель де жур», а по существу — все фильмы Бююэля. Художественный их эффект, повторяю, — в резком, вызывающем, провокативном противопоставлении культурной нормы буйству первичных инстинктов. Мраморная статуя, заброшенная грязью, — вот формула фильмов

Бюнюэля. Именно такова Катрин Денёв в фильме «Бель де жур». Это фильм о жене молодого преуспевающего врача, которая пошла служить в подпольный бордель — в дневное время, пока муж на работе (вот почему она «дневная красавица»). Это притча о сексе, не подчиняющемся нормативному сдерживанию, не способном улесться в рамки культурных институций, вроде семьи. Но еще точнее будет сказать, что это притча о самой культуре, об ее устрашающей условности, хрупкости, поверхностности. Культура не спасает от ужасов бытия, всегда готовых прорваться сквозь ее тонкую пелену. Можно даже сказать о «девственной плеве» культуры. Современник и свидетель фашизма, Луис Бюнюэль имеет право на такое мировидение. Да все мы имеем это право, только не все умеем так выразительно его реализовать. Культура, таким образом, по Бюнюэлю, — это ложь. Лжива красота, лживо добро. Не верьте маскам культуры, призывает Бюнюэль. Манифестом этого предельно пессимистического миропонимания стал фильм «Виридиана». Он последовательно разоблачает все человеческие иллюзии: религию, общественную деятельность, альтруизм, просто добрый нрав, наконец любовь. Если хотите мира в душе — примиритесь с земной грязью. Человек, преследующий абсолютные цели, приносит в мир зло и смерть: таков сюжет «Виридианы». В разворачивании этого сюжета Бюнюэль доходит буквально до богохульства: знаменитая сцена пира нищих, пародирующая композицию «Тайной вечери» Леонардо.

Но по-настоящему богохулен Бюнюэль в фильме «Темный предмет вожделений».

Там подвергается разоблачению миф о Приснодеве. Героиню играют две актрисы, долженствующие представлять два ее лика, две ипостаси: холодную девственницу и злую блудницу. Но это абстракции, а в действительности мы имеем дело с одной женщиной, это ее природа такая двойственная: не только героини Бюнюэля, но любой женщины. В этом фильме прямо цитируется Ницше: «Ты идешь к женщине? Не забудь плетку!» Не нужно идеализировать бытие, любая идеализация — ложь. При этом мы так и не можем понять, кто же все-таки героиня фильма: девственница или блудница. Сами эти различия ложны. Тут Фолкнер вспоминается («Шум и ярость»): для женщины не существует понятия греха. Страшно жить в мире, в котором невозможно отделить добро от зла, а наш мир именно таков — вот философия Бюнюэля.

Вообще культурные ассоциации, им вызываемые, чрезвычайно обширны. В кино его напоминает знаменитый автор триллеров Альфред Хичкок. Оба вдохновляются одинаковыми исходными образами: холодная красавица, вызывающая бурю. У Хичкока такова Типпи Хидрен, героиня «Птиц» и «Марни». А у Бюньюэля этот женский тип последовательно представлен во всех трех перечисленных фильмах: в «Виридиане» это Сильвия Пинал, испанка с золотыми волосами, или, как говорят на Западе, платиновая блондинка; Катрин Денёв, конечно, и Кароль Буке, игравшая девственную ипостась героини в «Темном предмете вожделений». Интересно, что Кароль Буке сменила Денёв в рекламе парфюмерной фирмы Шанель: тот же тип классической красоты.

Удивительное зрелище являет Луис Бюньюэль: художник, ненавидящий красоту. Здесь уже не Сальвадора Дали следует вспомнить, а еще одного испанца: Пикассо. Испанская генеалогия всех троих исключительно важна. Важнейшая компонента испанской души: мemento мори, память смертная; присутствие смерти определяет переживание мира испанцами. В лице красавицы они всегда готовы разглядеть череп. Только в Испании, кажется, существует культ уродства. Мир — это скопище нищих уродов: философия «Виридианы»; и сама героиня, Виридиана, такой же в сущности урод, и незачем ей противопоставлять миру свои платиновые волосы. Красота — это, как сказал бы Кант, трансцендентальная иллюзия разума. Поэтому красота, женственность, внимательно рассмотренные, начинают не восхищать, а пугать. Сюда просится одна цитата из книги Камиллы Палья «Сексуальные маски» (надеюсь, даже уверен, что во втором ее томе появится, не может не появиться глава о Бюньюэле). Вот что пишет Палья о том, что на языке высокой романтики называлось «вечной женственностью»:

Если сексуальная физиология обуславливает модели нашего поведения, то какова основная метафора женщины? Это — тайна, сокровенность. Женское тело — потайное, сакральное место. Мифологическое отождествление женщины с природой — правильно. Беременная женщина демонически, диaboлически полна собой. Как онтологическая сущность она не нуждается ни в ком и ни в чем. Это образец солипсизма. Женское тело — лабиринт, в котором затеривается, исчезает мужчина. Женщина — пер-

возданный производитель, подлинная прама-терь. Миф североамериканских индейцев о зубастом влагалище (вагина дентата) — ужасающе правильная транскрипция женской мощи и мужских страхов. Метафорически любое влагалище обладает невидимыми зубами, ибо мужчина извлекает из него меньше, чем вводит. Сексуальный акт — это своего рода истощение мужской энергии женской самодовлеющей полнотой. Латентный женский вампиризм — не социальная аберрация, а продолжение материнской функции. В сексуальном общении мужчина поглощается и вновь отпускается зубастой хищницей, которая носит его во чреве, — женственным драконом природы.

Эти устрашающие образы можно, однако, повернуть по-другому, и тогда они будут уже не страшить, а смешить. Именно таков Бюнюзль. И тут мы находим его русскую параллель — Гоголя.

Гоголя, как известно, понял в России Розанов. Он развенчал миф о Гоголе-сатирике, обличителе социальных язв николаевской России. Показал, что Гоголь — ни в коем случае не реалист, он не жизнь писал, а что-то другое. И незачем искать у Гоголя гуманистическую проповедь, любовь к так называемому маленькому человеку, к Акакию Акакиевичу Башмачкину. Сам Башмачкин — выдумка, едва ли не злонамеренная. Розанов в одной статье о Гоголе приводит подлинную историю, легшую в основу «Шинели». Там чиновник теряет отнюдь не шинель, из последних сил построенную, а дорогое ружье на охоте. У человека была дорогостоящая страстишка, он тратился на хорошее оружие, отнюдь не на шинель. И кончается эта — подлинная — история по-человечески: товарищи, видя, как убивается коллега, сложились и купили ему новое ружье той же марки. Жизнь была отнюдь не такой, какой писал ее Гоголь: она была лучше, легче, светлее. Гоголь писал отнюдь не жизнь, а ее онтологическую изнанку.

Как всегда, лучше всех формулирует проблему Бердяев. Он писал в статье «Духи русской революции»:

Гоголь скрывал себя и унес с собой в могилу какую-то неразгаданную тайну. Поистине есть в нем что-то жуткое. Гоголь — единственный русский писатель, в котором было чувство магизма, — он художественно передает действие темных, злых магических сил. Гоголь был художником

зла. Вот что необходимо прежде всего установить — творчество Гоголя есть художественное откровение зла как начала метафизического и внутреннего, а не зла общественного и внешнего, связанного с политической отсталостью и непросвещенностью. Теперь уже, после всех усложнений нашей психики и нашего мышления, слишком ясно, что взгляд литературных староверов на Гоголя не стоит на высоте гоголевской проблемы. Нам представляется чудовищным, как могли увидеть реализм в «Мертвых душах», произведении невероятном и небывалом. Художественные приемы Гоголя, которые менее всего могут быть названы реалистическими и представляют своеобразный эксперимент, расчленяющий и распластовывающий органически-целостную действительность, раскрывают что-то очень существенное для России и для русского человека, какие-то духовные болезни, неизлечимые никакими внешними общественными реформами и революциями.

Гоголь как художник предвосхитил новейшие аналитические течения в искусстве. Он предваряет искусство Андрея Белого и Пикассо. В нем были уже те восприятия действительности, которые привели к кубизму. В искусстве его есть уже кубистическое расчленение живого бытия. Гоголь уже видел тех чудовищ, которые позже художественно увидел Пикассо. Гоголь подверг аналитическому расчленению органически цельный образ человека. У Гоголя нет человеческих образов, а лишь есть морды и рожи, лишь чудовища, подобные складным чудовищам кубизма. В творчестве его есть человекоубийство. Гоголь — инфернальный художник.

В этих словах есть только одна ошибка: незачем так жестко привязывать Гоголя к России, вернее не Гоголя, а его художественный метод и открываемых этим методом чудовищ. Мы видели, что такие же чудовища являются в фильмах Бюньюэля — и в Испании, и во всячески просвещенной Франции. Гоголь, как и Бюньюэль, писал изнанку бытия, подсознание человека. Прием был в том, чтобы убрать видимую грань между действительностью и ее темной изнанкой. Это, между прочим, любимый прием другого современного художника, Ингмара Бергмана. Это и есть сюрреализм в чистом виде. Гоголь — первый сюрреалист, в России по крайней мере. И еще одну неточность у Бердяева отмечу — в словах, которые я не привел в цитате, но приведу

сейчас. Он писал в той же статье: «Гоголь ввел в обман, так как прикрыл смехом свое демоническое созерцание». Но это не обман, а самая суть гоголевского художества. Вывернутое наизнанку, бытие обнаруживает пласты комизма. Смех не прикрывает, а обнажает. «Вагина дентата» не страшна, а смешна, это юмористическое словосочетание (в переводе на русский, разумеется), и знает об этом любой русский алкаш у пивного ларька.

Смотря «Бель де жур», я не мог освободиться от одной навязчивой ассоциации: передо мной разворачивалась во французском варианте с детства знакомая повесть — «Невский проспект». Тема Гоголя в этой вещи та же, что у Бюньюэля в этом фильме, да, пожалуй, и во всех его фильмах, — зрелище поруганной красоты, переходящее в сексуальный фарс.

Надо ли напоминать «Невский проспект»? Да, пожалуй, надо. После панорамной интродукции, камера Гоголя останавливается крупным планом на двух персонажах: художнике Пискареве и поручике Пирогове, преследующих на Невском проспекте двух женщин. Художник поражен зрелищем «Перуджиновой Бианки» — нежной красавицы, приводящей его в публичный дом. Дальше — слово Гоголю:

В самом деле, никогда жалость так сильно не овладевает нами, как при виде красоты, тронутой глетворным дыханием разврата. Красавица, околдовавшая бедного Пискарева, была действительно чудесное, необыкновенное явление. Ее пребывание в этом презренном кругу еще более казалось необыкновенным. Все черты ее были так чисто образованы, все выражение прекрасного лица ее было означено таким благородством, что никак бы нельзя было думать, чтобы разврат распустил над нею страшные свои когти. Она бы составила неоцененный перл, весь мир, весь рай, все богатство страстного супруга; она была бы прекрасной тихой звездой в незаметном семейном кругу и одним движением прекрасных уст своих давала бы сладкие приказания. Она бы составила божество в многолюдном зале, на светлом паркете, при блеске свечей, при безмолвном благоговении толпы поверженных у ног ее поклонников; но, увы! она была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину.

Тут опытному читателю приходят на ум слова другого русского классика: «Не верь, не верь поэту, дева!» Точнее: чувства поэта могут быть именно такими, но на то он и поэт, чтобы суметь переключить их в другой регистр. И раздавленный зрелищем поруганной красоты, Гоголь выходит из положения, переводя ситуацию в комический план. Так появляется поручик Пирогов, приударивший за женой немецкого ремесленника в Мещанской улице и за похотливость свою подвергнутый порке, — от которой он чудесным образом оправился, съев в кондитерской два слоеных пирожка. Для полного комического блеска Гоголь наделяет немцев, высекших Пирогова, именами знаменитых романтиков — Шиллера и Гофмана.

Гоголь-художник выходит из положения, но Гоголь-человек остается страдать в этом мире, лишенном красоты, где самая красота подвергается поруганию. И тут начинается русская мистерия: художник, не удовлетворенный искусством, задумывает мир перестроить по законам красоты. Отсюда идет так называемая эстетическая утопия Гоголя, о которой лучше всех написал протоиерей Зеньковский, автор ценных книг «История русской философии» и «Русские мыслители и Европа». Сюда же, в этот идейный контекст нужно поставить и знаменитую фразу Достоевского — о красоте, которая спасет мир. Достоевский так же, как и Гоголь, был испуган зрелищем бытийных бездн, открывшихся его острому художественному глазу. И так же, как Гоголь, он начал строить утопии — о русском народе-богоносце, который в глубине своей добр, едва ли не свят, и искупает этой святостью ужасы бытия — страданием своим искупает. Конечно, это красиво; недостаток этих построений только в том, что они не верны. Это сказки для взрослых.

Достоевский был все-таки взрослым, и он не всегда рассказывал сказки. О красоте у него другое высказывание есть, куда более идущее к делу: красота — это поле, на котором дьявол с Богом борется. Тут есть понимание проблематичности красоты, ее сомнительности, неокончателности, так сказать. И это отваживало от красоты Льва Толстого, уходившего к добру. Он так и говорил: чем ближе мы подходим к красоте, тем дальше уходим от добра.

Но как не следует обоготворять красоту, так не нужно и демонизировать ее. Правильное отношение к ней — у Бююяля. Фильм «Бель де жур» отличается от «Невского

проспекта» тем, что у Бюнкюэля комическое начало не выделено в отдельную линию, а присутствует в основной. Зрители во время сеанса хихикают, и это в сущности правильная реакция. Еще раз: жизнь не только страшна, но и комична, подчас эти положения неразличимы. Об этом знал тот же Достоевский, очень задумывавшийся над образом поручика Пирогова — скорее всего потому, что его самого высекли в Омске. Он, таким образом, изнутри, из глубины экзистенциального опыта знал, что в положении поручика Пирогова может оказаться человек вполне достойный; поэтому он и писал, что Пирогов фигура в сущности трагическая. Но тут нужно переставить знаки: не Пирогов трагичен, а жизнь комична. И она всегда готова предоставить утешение в виде слоеных пирожков. А что такое эти пирожки? Да это европейская цивилизация и так называемый прогресс: движение, в котором плетей становится меньше, а пирожков больше. Другого прогресса не бывает, и если этот вам не нравится, оставайтесь только с плетями.

Западный зритель хихикает, глядя, как Катрин Денёв забрасывают грязью, потому что знает: кончится съемка, и она отмоется. Я видел ее в Нью-Йорке, на улице Уэст Бродвэй, в магазине коллекционных кожаных изделий. Она выбирала подарок для сына. Приказчик-гомосексуалист, ее обслуживавший, таял от восторга.





## ПЕГАСЫ И КЛОПЫ

Трудно отрицать факты: например, тот, что русская культура, русская жизнь действительно своеобразны, что Россия — страна, на другие не похожая. Но если мы остаемся на твердой почве фактов, то ведь такое можно будет сказать о любой другой стране. Итак, «Россия своеобразна» — это трюизм. Но дело меняется, когда этот эмпирический факт наделяют ценностным смыслом, когда своеобразие провозглашается достоинством, дар — заслугой. Когда проведена такая операция, тогда уж нетрудно это эмпирическое своеобразие считать не просто даром, то есть данностью, но и заданностью: целью, проектом, — и тогда фактичность предстает идеалом; а это уже — конец всякому идеализму в смысле элементарной способности меняться в лучшую сторону. Это — верный путь к духовному застою, выдаваемому за врожденное преимущество. В отношении национальной жизни такая аберрация сознания называется мессианизмом.

Можно было бы многое сказать о психологических основах этого явления — мессианизма, периодически поражающего отдельные национальные сознания. Можно смотреть на мессианизм как на средство психологической защиты у народов, по тем или иным причинам впавших в бедствие. Еврейский и польский мессианизм — примеры, наиболее убедительно подтверждающие правильность такого подхода. С русским мессианизмом дело сложнее. Уже и в момент его появления, у пресловутого старца Филофея, писавшего о Москве — Третьем Риме, Россия была вполне самостоятельной и достаточно сильной страной, никто ее национальному существованию тогда не угрожал. Тем более это верно по отношению к середине девятнадцатого века, когда появилась концепция славянофильства, наделившая русский народ всемирно-исторической миссией. Славянофилы были

людьми европейски культурными, но в данном случае это говорит скорее не в их пользу: представление о том или ином народе, принимающем эстафету духовного водительства человечеством, пришло к ним из историософии Шеллинга и Гегеля. Это была у славянофилов, строго говоря, литературная реминисценция. Мы не говорим просто «плагиат», потому что формальный в общем принцип национального мессианизма славянофилы сумели наполнить очень интересным содержанием, связав его с темой, позднее получившей название «культура и цивилизация».

Славянофилы выступили в момент принципиальной переориентации западной культуры, смены культурных парадигм и приоритетов, когда на первый план начали уже выходить технико-рационалистические и прагматические модели жизнеустройства, а прежде господствовавшие религиозно-философские — отходили на второй план. Можно сказать еще приближеннее к сегодняшним реальностям: западная культура во времена славянофилов начала процесс специализации, распада на отдельные дисциплины. Окончательно был изжит тип средневекового и ренессансного мудреца, способного охватить в едином интеллектуальном построении все содержания наличной культуры. Культура вообще теряла единый корень, переставала быть священным писанием или «суммой», энциклопедией, системой, из единого принципа объясняющей целостность бытия. Как раз современник славянофилов Гегель (с которым лично был знаком Иван Киреевский) был последним творцом великой системы. Идея целостной культуры уступала место культуре как механической сумме отдельных знаний. «Систему наук» уже нельзя было воссоздать на тех основаниях, на которых строилась, допустим, «сумма теологии» (хотя поначалу позитивисты очень старались это сделать). Причем следует говорить не только о феномене специализации знаний, но и о чем-то гораздо важнейшем: утрате понятия Единой Истины, ориентировавшей человека прежних культур на всех его поприщах и во всех жизненных обстоятельствах.

И вот этот по-своему негативный процесс задумали остановить славянофилы, усмотревшие в строе традиционной русской православной духовности возможность сохранения и дальнейшего развития так называемой целостной культуры. Психологически — это была реакция культуры неразвитой на культуру ее превосходящую, так сказать, возведение нужды в добродетель. В конкретно-эмпирическом

культурном плане это привело к тому, что приоритетное положение в русской духовности заняла литература, вообще художественное творчество — духовная деятельность, сохраняющая признаки указанной «целостности», но совершенно не способная ориентировать практически, а в случае претензии на такую ориентацию порождая тип прекраснодушного мечтателя, фантазера и утописта — как выяснилось позднее, очень опасный в социальном отношении тип.

Вот вполне популярное, но в сущности правильное противопоставление нового типа культуры традиционному, данное в сочинении, никак не претендующем на научность — в сказке Гофмана «Крошка Цахес»:

Прежде чем мы приступим к просвещению, то есть прикажем вырубить леса, сделать реку судоходной, развести картофель, улучшить сельские школы, насадить акации и тополя, научить юношество распевать на два голоса утренние и вечерние молитвы, проложить шоссе и дороги и привить оспу, — прежде надлежит изгнать из государства всех людей опасного образа мыслей, кои глухи к голосу разума и совращают народ на различные дурачества. Они упражняются в опасном ремесле — чудесах — и не страшатся под именем поэзии разносить вредный яд, который делает людей неспособными к службе на благо просвещения. Так, например, эти дерзкие твари осмеливаются, буде им это вздумается, совершать прогулки по воздуху, а в упряжке у них голуби, лебеди и даже крылатые кони. Стоит ли труда придумывать и вводить разумные акцизные сборы, когда в государстве существуют лица, которые в состоянии всякому легкомысленному гражданину сбросить в дымовую трубу сколько угодно беспошлинных товаров?

Было бы верхом неумного ригоризма утверждать, что новая культура, возникшая в линиях юмористически очерченного романтиком Гофманом «просвещения», была лучше, богаче, красивее, нежели дурачества и чудеса культуры традиционной, «непросвещенной». Новая культурная эпоха в позитивном плане не породила, собственно, ничего, кроме технических удобств, так называемого комфорта, — да и за этот комфорт приходится тяжело расплачиваться: скажем, экологическим кризисом. Но и цепляться за традицию, уходить в романтический консерватизм — тоже позиция не

самая правильная: нельзя сказать «нет» времени. Пожилой человек, прикидывающийся ребенком, — это не просто неумно, это опасно.

Но у новой, позитивистской культуры, или, как принято говорить, цивилизации, есть одно громадное отрицательное достоинство: она менее красива, менее одухотворена, но зато не так часто делает грубые ошибки. А цена грубых ошибок в эпоху технической экспансии человечества возрастает непомерно: достаточно назвать современные войны или возможности тотального контроля над подвластным населением. Новая культура, отказавшись от Единой Истины, если угодно — утратив волю к ее отысканию, создала тем самым гарантии выживания. Почему, например, не бывает войн между демократическими странами? Не потому, что у них не бывает конфликтов, а просто потому, что в мировоззрении демократического человека отсутствует фанатизм: вера в собственную правду, представленная Единой Истиной. Демократический человек знает, что нет таких истин, за которые стоило бы умирать, — потому что сегодняшняя «вечная» истина завтра окажется предрассудком. Он утратил веру в слова, и это сделало его свободным. Вот этот, так сказать, «великий отказ» — отказ от целостной культуры, порождаемой исповеданием Единой Истины, — и сделал человеческое житье-бытье более или менее сносным. Крылатых коней нет, но зато товаров, в том числе даже и беспошлинных, — сколько хочешь. Главное же — человек остается жив; а живой человек всегда придумает что-нибудь интересное, даже и в поэтическом отношении.

С Россией — и не на поверхностно-политическом, а на глубинно-духовном уровне — случилась та беда, что она не нашла в себе сил отринуть соблазн целостной культуры, отказаться от мифотворческого мышления, от сказок о крылатых конях. Причем сказанное относится не только к рабочим и крестьянам, а к самым что ни на есть высшим слоям нации, к духовной ее элите. Славянофилы, Достоевский, а позднее плеяда деятелей так называемого русского религиозно-культурного ренессанса были ведь людьми в высшей степени просвещенными, и о пользе оспопрививания они, конечно, знали. Но это им было «неинтересно». Запад был им не интересен, с его буржуазностью, «вексельной честностью», формальным легализмом и позитивистской философией. Соблазн был именно в высокой европейской культуре наших гениев: у них возникала иллюзия, что

Запад им действительно не указ, коли они и сами в Гуссерле и Бергсоне разбираются ничуть не меньше, чем профессора Гейдельберга и Сорбонны. И тут уже не о комплексе неполноценности следует говорить, а скорее о гордыне, о самомнении высоких умов. В любом варианте это вело к культурной изоляции; если не к оторванности от источников культуры, то к недооценке их, к сознанию того, что «мы лучше».

Нужно еще раз подчеркнуть, что основой любой другой изоляции была в России вот эта переоценка собственных возможностей в культурном творчестве, то есть следы все того же мессианизма. И в конечном итоге это привело к отставанию — не только в смысле высокой культуры, но и в смысле приземленной цивилизации. Сейчас не только Бердяевых нет, но и одноразовых шприцов, добыча партии которых делается лучшим способом приобрести популярность и политические шансы. Это позорное зрелище.

Однако и по сию пору люди, не без оснований причисляемые к нынешней культурной элите, продолжают держаться все за те же гиблые мифы.

Недавно в итальянском городе Римини на съезде христианской молодежи выступил Вадим Борисов — историк, известный своим участием в организованном Солженицыным сборнике «Из-под глыб», где он поместил одну из основных статей — о нации как соборной личности. Сборник вышел в 74-м году, в очень глухое время, сразу же после высылки Солженицына. Публикуя эту статью, Вадим Борисов рисковал многим — по крайней мере, отрезал себе возможности легального существования в Советском Союзе. Прошло больше пятнадцати лет, времена переменялись, и Борисов выступает с докладом в Италии. Текст его напечатан в парижской гезете «Русская Мысль». Доклад называется «Новая Европа». Он производит тяжелое впечатление: перед нами человек, по-прежнему отрезающий связи с миром. Читатель готов сделать парадоксальный вывод: что коммунистический режим не при чем в случае Борисова, — он изоляционист по собственной природе, вне зависимости от обстановки, его окружающей. Следует ли здесь говорить о стойкости убеждений, о духовной ли гордыне, ведущей к умственной слепоте, или просто — о неопытности автора, о незнании им жизни за пределами русских книг?

В начале своего доклада Вадим Борисов говорит:

Я понял, что сегодня в этом зале, ощущая за своей спиной истерзанную, разоренную, прошедшую через гибель и все-таки воскрешающую Россию, и я обязан говорить о том процессе зарождения новой духовной реальности, который идет вот сейчас, здесь, на наших глазах.

Мне показалось поначалу, что в этой фразе — опечатка: что нужно вместо «воскрешающая Россия» сказать «воскресающая» или «воскрешающаяся». Но общий смысл доклада не оставляет сомнения в том, что автор имел в виду именно первый вариант: Россия не столько воскресает, сколько воскрешает — другие страны и народы. Это благодаря ее опыту возникает то, что Борисов назвал «новой Европой». Претензии же к старой Европе Борисов высказал в форме изложения соответствующей славянофильской критики:

Тревога, которую испытывали славянофилы, вглядываясь в процессы — духовные и материальные, — идущие в Западной Европе, была прежде всего религиозной тревогой. Их настораживало, что «в стране святых чудес», как называл А. Хомяков Запад, «убывает душа» человеческая, что христианская закваска, на которой возшла вся великая христианская культура Запада, словно потеряла свою творческую силу. Они считали, что в атеизме, рационализме и индивидуализме Запад изменяет своим собственным принципам. Им казалось — да так оно и было в их время, — что Россия, более сохранившаяся религиозно, обязана подхватить эстафету всемирной христианской культуры из ослабевших рук Западной Европы и тем самым спасти и ее саму. Не критика Запада как такового, но критика тех тенденций западной мысли, которые пытались подменить органическое созидание целостной культуры рационалистическим проектом, раз и навсегда разрешающим все проблемы социального устройства человечества и все загадки окружающего его бытия, — вот основной нерв размышлений славянофилов о Западе.

Здесь Вадим Борисов, как и всякий славянофил, приближается к тому, чтобы сделать крупную ошибку, которую можно назвать «скандалом в славянофильстве» (этой ошибки не избежал даже гениальный поэт Тютчев в своей антизападной публицистике): предостерегая Запад, подошедший к

краю некоей пропасти, славянофилы не заметили, что в эту пропасть готова упасть сама Россия, — и действительно упала. Борисов, однако, знает литературу вопроса — и в последний момент делает такое обходное движение:

**Конечно, в суждениях славянофилов, несмотря на их меткость и религиозную взволнованность судьбой Запада, было много исторически ограниченного, были полемические издержки, особенно хорошо видные сейчас, сто с лишним лет спустя. И прежде всего им не хватило прозорливости заметить, что те опасности духовного развития, которые их тревожили в Европе, уже в их время становились и проблемами русской жизни. Славянофилов, и ранних и поздних, объединяла вера в то, что Россия сумеет преодолеть соблазны рационализма и социального утопизма и сыграет решающую роль в грядущем торжестве христианской культуры.**

Вадим Борисов, как и все мы, хорошо знает (для этого не надо углубляться в литературу), что Россия этих соблазнов преодолеть не сумела. Признать это прямо — значит поставить на славянофильстве и на идеях русского мессианизма крест. Но этого делать не хочется, поэтому Борисов продолжает настаивать на том, что Россия все-таки как-то предостеречь другие народы от соответствующих опасностей сумела. Он говорит:

**Надо сказать, что эти предчувствия сбылись, правда, далеко не в той радужной форме, какая им грезилась, а в форме трагической, кровавой, жертвенной, но исторически и духовно очень значительной. Бисмарк как-то сказал, что социализм следовало бы попробовать, надо только найти страну, которую не жаль. Такая страна была найдена, и это была Россия.**

Далее Борисов говорит о России в основном в страдательном залоге — как будто ее для этого эксперимента выбрал тот же Бисмарк. Но в общем эта часть его доклада — уже не столько славянофильская, сколько чаадаевская: это ведь Чаадаев сказал, что провиденциальное предназначение России — дать урок другим народам, как не надо жить. Дело осложняется, однако, тем, что, вопреки Вадиму Борисову, да и Чаадаеву, этот урок уже был не нужен.

Борисов полагает, что усвоение русского опыта поможет странам Запада избежать той пыточной камеры, через которую прошла Россия. Как сказал Виктор Шкловский в «Сентиментальном путешествии»: это русская гордость — вымостить ров трупами, чтобы через него могла пройти артиллерия. А смысл и сущность этого русского опыта, говорит Борисов далее, — необходимость возвращения к религиозным корням культуры, которые сейчас Запад, согласно Борисову, утрачивает, как в свое время вырвала их Россия. В этом утверждении содержатся сразу две серьезные ошибки.

Первая: необходимость русского опыта сомнительна для Запада прежде всего потому, что он, Запад, удержался от соскальзывания в тоталитарный социализм уже в семнадцатом году — на фоне тех же событий, которые обусловили распад России.

К этому времени в западноевропейских странах уже не было экстремистских социалистических партий марксистского образца. Поэтому даже очень далеко идущие социалистические проекты — например, лейбористская революция в Англии 40-х годов — сохранили в неприкосновенности демократический порядок. Можно вспомнить, что приходиться к власти лейбористам случалось уже и до этого, например в начале 30-х годов, и именно тогда их вождь Макдональд в ответ на соответствующие опасения сказал: «В отличие от русских коммунистов мы не ищем коротких путей в тысячелетнее царство».

Во-вторых: можно ли с полной определенностью говорить, что от срыва в тоталитаристскую бездну спасает непременно и единственным образом христианская ориентация сознания? Вот, например, Борисов говорит (в самом конце своего доклада):

**Восстановление христианской вертикали в человеческих душах — единственная альтернатива, могущая спасти катящийся в пропасть современный мир и, следовательно, общая задача всех христиан.**

Попутное замечание: мы знаем, что сейчас, например, реальная опасность миру исходит от мусульманского фундаментализма. Каким образом мыслит Вадим Борисов восстановить христианскую вертикаль в мире ислама? Но ограничимся пределами Европы, как это сделано в его докладе.

Кто в ней катится к пропасти? Такое можно было написать разве что в начале семидесятых годов, глядя на расширяющуюся экспансию коммунизма и на вялость соответствующих реакций демократических стран, когда Солженицын первый раздел своего знаменитого «Письма к вождям» озаглавил «Запад на коленях».

Главное, однако, по-моему мнению, не в этих, так сказать, эмпирических аргументах с чьей бы то ни было стороны, — а в понимании самого характера современной религиозности. Нет сомнения в том, что западный человек обладает суммой сверхэмпирических ценностей, которые можно по старой памяти назвать религиозными. Но эта религиозность мало общего имеет с традиционной церковной культурой и догматической (в смысле вероучительной) ориентацией. Можно сказать, что современная религиозность, поскольку она существует, определяется отрицательно, или, если придерживаться любезного Борису традиционного языка, — апофатически. Она, эта религиозность, не связывает свои ценности с наличными формами бытия и культуры — и поэтому всегда готова на новое, неизведанное, небывалое. Это не авантюризм, а спасительная способность вовремя сбежать с любого тонущего корабля. Современному религиозному сознанию — если приводить русские примеры — больше говорит Лев Шестов, нежели Сергей Булгаков. Конечно, в современном сознании утрачена так называемая целостность — то есть способность и готовность любую жизненную реакцию связывать и выводить из единого принципа, единственного начала. Но это не минус, а плюс. Беда России состояла в том, что, вступив в эпоху рационалистически разъятой цивилизации, она сохраняла эту целостную установку сознания — и потому соблазнилась принять за полноту истины, скажем, пути и методы технологической цивилизации. Слово «целостный», строго говоря, означает то же, что и слово «тоталитарный»: мышление и жизнь в единой системе. Средневековая культура была целостной и тоталитарной, но она лучше коммунизма и фашизма еще и потому, что не знала технологии серийного уничтожения инакомыслящих, удовлетворяясь кустарными кострами.

Вадим Борисов — историк культуры, и ему дороги формы культур состоявшихся, оставивших мощный след в истории человечества. Вообще всякий историк — это человек «ставшего», а не «становящегося» сознания. Поэтому, может быть, Борисов не замечает, что религиозному человеку, и

религиозному христианину в том числе, все-таки «лучше быть с Христом, чем с истиной», как сказал Достоевский, — подразумевая под «истиной» сумму наличных культурных содержаний. Всякая религия уводит из мира ставших форм — в неизвестное, если хотите, в никуда. Это путь, по которому идет западная свобода, и это спасительный, а не гибельный путь.

Я уже ссылался на одно легковесное художественное произведение для иллюстрации неких культурфилософских положений; сошлюсь сейчас и на другое. Это роман «Двенадцать стульев» — книга, которую любят не только шоферы такси, но и высоко ценил Осип Мандельштам. В ней есть вставная новелла о гусаре-схимнике, двадцать лет пролежавшем в гробу и познавшем истину, но на двадцать первый год подвергшемся нападению клопов. Это, казалось бы, ничтожное происшествие снова изменило всю его жизнь, заставив покинуть келью и уйти в мир. Это притча, полная религиозного смысла. Под ней смело мог бы подписаться Шестов. Здесь говорится о том, что жизнь темна, рационально непредсказуема и смысл ее скрыт как от самого смелого сознания, так и от самой подвижнической жизни. И еще она говорит, что нет в мире окончательных решений, нет догм, нет, короче говоря, «целостности», за которой можно было бы укрыться от неблагодарного, малоэффективного поиска частичных и неокончательных решений.





## К ВОПРОСУ О СМЕРДЯКОВЕ

Смердяков, как все помнят, это персонаж «Братьев Карамазовых» — лакей и убийца, причем не просто убийца, а, надо полагать, отцеубийца, коли Федор Павлович Карамазов с большой вероятностью может считаться его отцом.

Душевная жизнь творца «Братьев Карамазовых» была чрезвычайно сложной, отягощенной мучительным чувством вины. Это было следствием неизжитого Эдипова комплекса. Отец Достоевского, напоминая, был убит крестьянами, и сын взвалил вину на себя — именно потому, что детское соперничество с отцом, эмоционально окрашенное в тона вражды (что и есть Эдипов комплекс), не было у него в достаточной степени преодолено и изжито, не было до конца вытеснено в бессознательное. Об этом основополагающую работу написал сам отец психоанализа, она так и называется — «Достоевский и отцеубийство». Там есть замечательные слова о том, что Достоевский мог бы стать одним из освободителей человечества, а стал одним из его тюремщиков. Фрейд имеет в виду монархизм Достоевского, его старательно артикулированную любовь к батюшке-царю. Это была идеологическая сублимация его ненависти к собственному отцу. Достоевский стойко претерпел незаслуженное наказание, каторгу, именно потому, что считал себя заслужившим наказание, виновным — в ненависти к собственному отцу, в желании ему смерти. Иван Карамазов говорит на суде: кто не хочет убить отца? Он казнится потому, что Смердяков исполнил его бессознательное желание. Но это же было желанием самого автора, неизжитым его комплексом. Отсюда, между прочим, эпилепсия Достоевского, бывшая у него, как считает Фрейд, не органическим недугом, а тяжелой формой истерии, вызванной вот этим плохо подавленным желанием отцеубийства. Интересно, что Достоевский сделал эпилептиком Смердякова. Тем самым, говорит Фрейд, он указал: эпилептик во мне — отцеубийца. Ска-

занное, надеюсь, достаточно фундирует мой тезис, который я сейчас выдвигаю: лакей Смердяков, имя которого стало нарицательным, обозначающим воинствующего хама, — это не социальный тип, якобы обнаруженный писателем-провидцем в темных глубинах русской жизни, а одна из проекций образа самого писателя, эманация его собственных темных душевных глубин.

По-другому сказать, я хочу защитить лакеев от Достоевского.

Ошибка и, я бы даже сказал, грех Достоевского в том, что он темную сторону своего «я» выразил в персонаже, наделенном низким социальным статусом, — тем самым сделав слово «лакей» (то есть слуга) едва ли не синонимом моральной дефективности. Лакей Смердяков — это клише едва ли не большего негативного наполнения, чем ленинская кухарка, управляющая государством.

Между тем Смердяков отнюдь не претендовал на такую деятельность, его запросы скромнее и реалистичнее. Строго говоря, он не лакей, а повар, причем хороший повар. Федор Павлович презрительно называет его «бульонщиком», но сам же хвастается его умением варить кофе и делать кулебяки. А кулебяка, как известно, очень сложный кулинарный продукт, секрет изготовления которого, похоже, утерян в России. У Гиляровского в «Москве и москвичах» описываются какие-то необыкновенные двенадцатиэтажные кулебяки. Кстати сказать, умение как-то особенно варить кофе — тоже ведь своего рода искусство.

Сам Смердяков так говорит о своих профессиональных качествах:

...они про меня отнеслись, что я вонючий лакей. Они меня считают, что бунтовать могу; это они ошибаются-с. Была бы в кармане моем такая сумма, и меня бы здесь давно не было. Дмитрий Федорович хуже всякого лакея и поведением, и умом, и ничтою своею-с, и ничего-то он не умеет делать, а, напротив, от всех почтен. Я, положим, только бульонщик, но я при счастье могу в Москве кафе-ресторан открыть на Петровке. Потому что я готовлю специально, а ни один из них в Москве, кроме иностранцев, не может подать специально. Дмитрий Федорович голоштанник-с, а вызови он на дуэль самого первейшего графского сына, и тот с ним пойдет-с, а чем он лучше меня-с?

Потому что он не в пример меня глупее. Сколько денег просвистал без всякого употребления.

Достоевский — как тот самый первейший графский сын: предпочитает голоштанника Митю Карамазова Смердякову. Митя, видите ли, широкая русская натура. Но сам же Достоевский говорил: русский человек слишком широк, а бы сузил.

Вот чего он не увидел в русской жизни: повар Смердяков — если брать его как представителя реального социального типа, а не порождение собственной темной фантазии — это и есть потребное сужение русского человека. Это не широкая русская натура, а специалист, недаром в его речах появилось слово «специально». Кто самые богатые и знаменитые люди в Париже? Министры? Писатели? Манекенщицы? Отнюдь нет: шеф-повара шикарных ресторанов. Кстати, в реальной русской жизни как раз ко времени написания «Братьев Карамазовых» уже появились эти, так сказать, Смердяковы, вышедшие в большие люди: например, трактирщик Тестов, о солянках и растегаях которого потом ностальгически вспоминали в эмиграции русские писатели.

Вернемся, однако, во Францию. Что, так сказать, инкриминируется Смердякову в качестве его лакейско-хамской черты? Его высказывание о том, что он сожалеет о поражении Наполеона в 12-м году: завоюй Наполеон Россию, так и самим русским лучше было бы. Но давайте вспомним, чему нас в школе учили. А учили нас тому, что на штыках наполеоновских армий в Европу шли достижения Французской революции, что завоевания Наполеона были сильнейшим ударом по застою феодализму. И ведь это действительно так, это не выдумка марксистских интерпретаторов всемирной истории. Как же так оказалось, что Наполеон в Европу нес прогресс, но как только дошел до России, так превратился во врага отечества? Да потому и превратился, что идея отечества враждебна идее прогресса. Прогресс — он вроде науки: не знает национальности. Какая национальность у атомной бомбы? может быть, северокорейская? Тут-то меня и подловят — скажут, что Наполеон для своего времени был чем-то вроде атомной бомбы, что, следовательно, идея прогресса — палка о двух концах. Так ведь и идея отечества палка о двух концах. Разве Гитлер лучше Наполеона? И все-таки прогресс — саморегулирующаяся система, а отечество — не очень.

Я уже не говорю о скептическом отношении Смердякова к религиозному рвению, проявившемся в его рассуждениях о бессмысленности принимать муки за веру: не хочу трогать еще одну священную корову. Скажу только, что этот скептицизм кому-то покажется отвратительным, а у кого-то найдет и одобрение: допустим, у французского короля Генриха IV, сказавшего, что Париж стоит обедни.

В общем, если абстрагироваться от того, что Смердяков это не реальный человек, а образ художественной фантазии, и постараться все-таки обнаружить его конкретный социальный коррелят, найти ему реальное жизненное соотношение в тогдашней русской действительности (что в какой-то степени правомерно), то в нем можно увидеть нарождавшийся тип низового русского западника, если не европейца. Западничество в России на верхах было интеллигентской идеологией, а на низах, то есть как жизненная практика, делалось европеизмом. Тип самостоятельного антрепренера-специалиста (а не крепостного умельца) — это европейский, западный тип. Но Смердяков как раз и хочет быть такого типа человеком — хочет открыть кафе-ресторан в Москве на Петровке, со специальной подачей.

Он и сегодня этого хочет, и открывает, но его обкладывают налогом бандиты-рэкетеры — широкие русские натуры, потомки Мити Карамазова.

Получается, что Смердяков, взятый со стороны его, так сказать, объективных характеристик, совсем не так плох, как пытался представить его автор. Это полезный социальный тип. Но в том-то и дело, что для Достоевского он не был социальным типом. Это была одна из проекций его души, низин его внутреннего мира. Такова, судя по всему, психология художественного творчества: писатель закрепляет в условно объективированном образе страшные его фантазии, тем самым избавляясь от них. Художественное творчество, таким образом, — это род психотерапии. Гете сказал: я не знаю ни одного преступления, которое не чувствовал бы себя способным совершить. Вот он и разгружал свои душевные шлаки, создавая Вертеров и Мефистофель. Написав «Вертера», к примеру, Гете избег соблазна самоубийства. А Достоевский своим Смердяковым освободился от тяжести неосознанной (да почти и осознанной) вины за желание убить отца. Естественно, что он попытался представить Смердякова неким чудовищем; но ведь кулебяки и бульоны Смердякова это не грех, грех — отцеубийство;

однако это грех не людей поварской или камердинерской профессии, а самого Ф. М. Достоевского — греховный, устращающий помысел. Этот страх автор «Братьев Карамазовых» хочет внушить нам, читателям. И действительно, читатели испугались, причем самые умные: они и сложили легенду о Смердякове как о грядущем хаме, имеющем погубить Россию, оскорбить ее и унижить до своего лакейского уровня. Но, пардон, это ведь не рестораторы с московской Петровки произвели большевицкую революцию — а как бы не Иван Карамазов, тонкий диалектик. В общем, я готов сказать по поводу Достоевского с его якобы страшным Смердяковым то, что было сказано однажды о Леониде Андрееве: он пугает, а мне не страшно.

Тут другой вопрос возникает: а все-таки что значит это желание певца бедных людей, униженных и оскорбленных, наделить отвратительное создание своей фантазии низким социальным положением? Ответ напрашивается однозначный: униженность для Достоевского не столько социальный статус, сколько психологическое состояние. Капитан Снегирев страдает не столько потому, что он беден, сколько потому, что его оскорбил Митя Карамазов.

И здесь мы опять встречаемся с психологией самого автора. Опыт психологического унижения — едва ли не важнейшее переживание Достоевского в биографическом плане.

Вереница униженных и оскорбленных у Достоевского отнюдь не ограничивается персонажами, что называется, положительными, такими, как, скажем, Макар Девушкин или Сонечка Мармеладова. Фома Опискин, например, тоже ведь из этой породы, да и генеральша, благодетельница его. Вообще в этом отношении «Село Степанчиково» представляет, я бы сказал, некую биологическую культуру творчества Достоевского, творческий бульон, рассадник образов и типов. И все там, каждый по-своему, — униженные и оскорбленные: и Ежевикин, и Татьяна Ивановна, и даже девица Перепелицына, и даже сам полковник Ростанев. Унижение — ориентир, угол, градус, под которым Достоевский видит мир. Причем заметьте: чем униженней персонаж Достоевского, тем он умнее: униженный человек острее видит людей и мир — вот вывод нравственной философии Достоевского, которым я бы заменил другой: о страдании, якобы облагораживающем человека. Лучше страдающий человек не становится; но злее и умнее он стать может.

Достоевский и сам был таким — умным и злым, как герой его и точнейший автопортрет — человек из подполья.

Потому что почти всю свою жизнь он был униженным: царским правительством, каторжным начальством, издателями, литературными врагами — и литературными друзьями. Да-да, и друзьями. Здесь надо привести одну давнюю работу Корнея Чуковского, в которой дана умелая сводка этого сюжета.

Чуковский обнаружил в бумагах Некрасова отрывок из документальной повести, описывающей события вокруг литературного дебюта Достоевского: шумный успех его первой вещи «Бедные люди» и последующие неудачи, не только литературные, но и житейские. Главной из последних было неумение Достоевского поставить себя в обществе литераторов — людей, как известно, злоязычных и обладающих острым чувством юмора. В их кругу талантливый молодой автор очень скоро сделался предметом всеобщих насмешек. А Достоевский потерялся, успех вскружил ему голову, и, судя по многим свидетельствам, он действительно порой бывал смешон. Посмеяться же любят как раз над тем человеком, превосходство которого так или иначе ощутимо.

Самое интересное во всем этом, может быть, то, что Достоевский и сам был юморист первостатейный; но он умел острить и смеяться задним числом, на бумаге, обладал качеством, которое называется «юмор на лестнице». То же «Село Степанчиково» — шедевр юмора и вообще из лучших вещей Достоевского как раз потому, что в ней он сумел свою проблематику перевести в юмористический план, — как лучшей вещью Томаса Манна обещал быть недописанный роман «Признания авантюриста Феликса Круля».

Но в обществе молодой гений держать себя не умел. Чуковский пишет о повести Некрасова:

**Так и видно, что смысленный, по-молодому насмешливый ярославец успел по-своему за эти два года разгадать запутанную душу своего мрачного друга... Вообще знаменательно, что, желая изобразить Достоевского, Некрасов невольно изобразил героя его «Записок из подполья», тогда еще не написанных.**

Учитывая эти биографические данные, можно сказать, что Достоевский в образе лакея как человека, занимающего низшую ступень на социальной лестнице, воплощал соб-

ственный опыт (психологической, а не социальной) униженности. Лакей — это был знак, а не социальная характеристика: знак некоей неполноценности, непригодности, презрительного, по крайней мере насмешливого отношения окружающих, которые в силу этого становятся «господами» — господами положения. То есть Смердякову Достоевский отдал не только свой Эдипов комплекс, но и опыт собственных унижений в номинально дружественной среде: воспоминания о годах, когда он был «ниже всех» в обществе как будто равных. И объективируя эти свои страдания в образе Смердякова, Достоевский освобождался от них, сбрасывал эту старую кожу — ту кожу, которую с него сдирали когда-то насмешки коллег. Точно так он освобождался от собственных же могучих сомнений в Боге, в истине, в добре, отдавая эти сомнения Ивану Карамазову.

Чуковский в упомянутой работе пишет, что люди, негодующие на сатирическое описание Тургенева в образе Кармазинова, должны вспомнить, как издевался в молодости над Достоевским сам Тургенев. Вспомним также, что у Смердякова есть как бы двойник — «семинарист-карьерист» Ракитин, которого Достоевский делает как раз литератором, наделяя его ходячей интеллигентностью нигилистического типа. Это месть бывшим «друзьям» из кружка Белинского. Тут мы можем наблюдать извивы творческой психологии, способы рождения художественных образов: не только сам Достоевский раздваивается на Ивана Карамазова и Смердякова, но и Белинского, старого друга-врага, раздваивает на того же Ивана — и Ракитина.

Так ведь и в папаше Карамазове многое от Достоевского. Он научился самые тайные свои мысли высказывать, дискредитируя их шутовской формой выражения или отдавая негативным персонажам. В Федоре Павловиче от самого Достоевского — критическое отношение к православной церкви, лежащей, как известно, в параличе. Достоевский заставил старика Карамазова издеваться над монахами, потому что сам не мог этого себе позволить. «Не в пескариках истина, и я это провозгласил!» — совершенно гениальная фраза. Я уже не говорю о том, что Достоевский заставил-таки старца Зосиму протухнуть.

Есть известная концепция Бахтина о диалогичности и полифоничности Достоевского: он, мол, не знает последней истины, и не хочет знать, и потому романы его — сплошной спор, в котором не просто рождается, но изначально пре-

бывает истина, какова сама по себе диалогична. Но то, что мнилось Бахтину особенностью одного Достоевского, на самом деле принадлежит всем писателям без исключения: эта диалогичность, неокончателность, раздвоенность и антиномичность есть способ построения художественного текста как такового. За этим стоит живая душа писателя и человека, внутренняя ее борьба, расколотость сознания и бессознательного. Смердяков у Достоевского — одна из его теней, но делать на этом основании Смердякова метафизическим типом или, по крайней мере, социальной метафорой и на этом основании отвергать бульоны и кулебяки в качестве лакейской и хамской субстанции — это значит обречь Россию на полуголодное существование, с трудом и только до времени компенсируемое чтением знаменитых романов.





## АМЕРИКАНЕЦ РОЗАНОВ

Заглавие этой статьи звучит как вывеска провинциального портного у Гоголя: «иностранец Василий Федоров». У самого Розанова, однако, не было и тени снобизма, он никогда не стремился представить себя носителем каких-нибудь идеалов, сторонних окружающей его жизни. Чаще всего его окружение было именно провинциальным; даже перебравшись в Петербург, Розанов остался тем же провинциалом: темой его писаний стали быт, кухня, задворки и кулисы семейной жизни. На его страницах душно, как в детской, — и висят всюду предметы домашней одежды, «исподнее». Розанов говорил, что он не любит семейных домов, где все вычищено и вылизано, где не увидишь на стуле в гостиной какой-нибудь детской тряпочки: он уверял, что жизнь в таком доме несчастлива. Петербург не изменил Розанова, он явно был не «западником», а «славянофилом»; но он сам изменил Петербург. Он однажды сказал, что творчество Льва Толстого — это русская деревня, принявшая размеры и значение Рима. Что-то в этом роде и сам Розанов принес в Петербург. Русская культура пошла ввысь, когда в нее вошел этот учитель истории и географии из гимназии города Белев (Орловской, кажется, губернии). Провинция предстала у Розанова не как «второй сорт» и подражание далеким столицам, а как пласт первореальности, как плодоносящий чернозем, как некое онтологическое начало. Розанов «элементарен», то есть стихийен. А разве это уже не похоже на Америку? В гимназии у Розанова учились два будущих русских писателя — Михаил Пришвин и Иван Бунин; первый из них вспоминал, как после неудавшегося побега в Америку, к индейцам, некий гимназист стал объектом издевательского внимания со стороны учителей, — и только один Василий Васильевич Розанов отнесся к беглецу с пониманием и сочувствием (что, кажется, не помешало

ему одобрить его изгнание из гимназии: зачаток знаменитой розановской «беспринципности»). Дети — это ведь тоже была «провинция» в викторианской тогдашней культуре. Да и американцы считались тогда чем-то вроде детей — не только индейцы, но и «янки». В поэме Пушкина Петр Великий в Петербурге прорубил окно в Европу; Розанов в русском захолустье открыл Америку.

Розанов не любил Гоголя: подозревал его в некрофилии. А это было единственное сексуальное извращение, которое он не прощал, — все остальные находили у него понимание. Розанов и сам был вроде как ребенок — так сказать, полиморфно-перверсен. Его любовью пользовалось все живое, независимо от пола и даже биологического вида. Он однажды написал, что человек потому и царь природы, что способен к скотоложеству. «Либидинозны» все реакции Розанова, все его выходы в мир. Андрей Белый вспоминает в мемуарах, что Розанов, разговаривая с молодой женщиной, даже на литературные темы, даже на людях, мог пощупать ее грудь. Допустим, это анекдот; но ведь рассказывалось это именно о Розанове, и только о Розанове.

Непрерывный ток розановского «либидо», исходивший от него на все без исключения предметы — вплоть до неодушевленных, — делал Розанова писателем абсолютно «беспринципным». В русской высокоидейной журналистике начала века это было смертным грехом. Именно поэтому Розанов оказался «правым» — сотрудником монархически ориентированной или просто реакционной прессы, — потому что «левые» к себе не пускали. Считать его на этом основании консерватором, конечно, нельзя; но «реакционером» назвать, пожалуй, можно. Это была, однако, та «архаическая революционность», о которой писал позднее Томас Манн и которую теоретически обосновывал Герберт Маркузе. Так что с другой стороны — Розанов как раз революционер, так сказать, маркузеанской складки. Он, например, писал, что потаенный мотив всех революций — возвращение в природу. Это не то что не могли оценить, но и понять не могли передовые русские либералы, даже лучшие из них, как Петр Струве. Последний в одной статье собрал высказывания Розанова, взаимоопровергающие друг друга, и расположил их, для графической наглядности, в две колонки, — слева «либеральное», справа «реакционное». Розанов тем самым уличался не в противоречиях, а в прямой, осознанной, открытой беспринципности. В другой раз выяснилось, что

Розанов, публикуясь под своим именем в консервативной газете, под псевдонимом печатается в либеральной. Скандал вышел страшный, Розанова предлагали отлучить от литературы (не забудем, что в России литература, даже самая сомнительная журналистика, издавна считалась чем-то вроде церкви). На это Розанов отвечал, что он пишет не на гербовой бумаге и мнениям своим силы закона не придает, поэтому и волен говорить сегодня одно, а завтра другое. Дело не в том, что Розанов менял свои взгляды и убеждения — как это не раз делал нападавший на него Струве, — дело в том, что он их просто не имел и не считал это преступлением, даже недостатком, скорее, напротив, достоинством. В самом деле, что плохого, если человек способен одновременно вжиться в психологию русского монархизма — и дать сочувственный портрет Троцкого в 1905 году?

Он писал об этом так:

**«Явно, что когда лично и персонально все партии сольются „в одной душе“ — не для чего им и быть как партиям, в противоположании и в споре. Партии исчезнут. А когда исчезнет их сумма — исчезнет и политика, как спор, вражда (...)**

Вот и поклонитесь все Розанову за то, что он, так сказать, „расквасив“ яйца разных курочек, — гусиное, утиное, воробьиное — кадетское, черносотенное, революционное, — выпустил их „на одну сковородку“, чтобы нельзя было больше разобрать „правого“ и „левого“, „черного“ и „белого“ — на том фоне, который по существу своему ложен и противен... И сделал это с восклицанием:

— Со мною Бог.

Никому бы это не удалось. Или удалось бы притворно и неудачно; „удача“ моя заключается в том, что я в самом деле не умею здесь различать „черного“ и „белого“ (...)

Это розановский вариант плюрализма, когда многообразие мнений не разверстано по головам («ум хорошо, два лучше»), а сосредоточивается в одной голове. Розанов — это как бы русский парламент, состоящий из единственного, но весьма разностороннего и говорливого депутата. А однажды Розанов написал статью, сравнивающую английский парламент с русской баней, — и отдал полное предпочтение последней.

Бердяев говорил, что Розанов переживает физиологию как мистику, что чтение Розанова противопоказано всякому закалу души, что Розанов — это папаша Карамазов, сделавшийся литератором. Казалось бы, это так далеко от «американизма», который я хочу усвоить Розанову, как Детройт от Ельца. Вспомним, однако, что Есенин назвал Америку «железным Миргородом». Провинциальность Америки бросается в глаза. Но, как я уже говорил, для Розанова провинция — это не маргиналии, а основной текст, корни, а не цветочки. Детройт, безусловно, не похож на Елец (и неясно, что хуже), но американец, садясь в автомобиль, норовит как можно полнее раздеться. При всей своей технизированности, Америка — страна, в высшей степени сохранившая свою *телесность*.

Я бы назвал это качество здешней жизни наиболее заметной манифестацией американской демократии. Здесь никто не стыдится своего тела — не в силу «равенства» — меньше всего соблюдаемого природой как раз в физической организации людей, — а в силу того, что в демократии, американской особенно, ослаблено понятие *нормы*. Кому еще, кроме американцев, пришло бы в голову устроить олимпийские игры калек? Нет, кажется, в Америке ни одного офиса, в котором бы не красовалась на видном месте парадная фотография обезьяны — животного, на мой взгляд, исключительно уродливого. Но американцы любят обезьян и не отвращаются калечеством калек. Вот так же папаша Карамазов считал, что не существует «неинтересных» женщин, что «мовешки и вьельфильки» хороши на свой лад. Давно усвоивший фрейдизм, я все же поражаюсь легкости, с которой на американских телеэкранах произносятся слова «менструация», «оргазм», «пьюбик хэр». Именно в одной из телепрограмм «Дикая Америка» я узнал, что «пинис» (американское произношение этого слова) хряка действительно имеет винтообразную форму; откровенно говоря, раньше я считал такое утверждение неприязнительной сексуальной шуткой — и не связывал с известным глаголом американского слэнга никаких зооморфологических ассоциаций.

Нужно ли здесь напоминать, что понятие нормы связано с репрессией половых влечений человека? что нормативная культура — то есть культура как таковая — по определению репрессивна? Необходимо, однако, подчеркнуть еще и еще раз, что конечное задание демократии, ее провиденциально-

историческое значение состоит именно в попытке создания нерепрессивной культуры. В этом смысле Розанов — крупнейший *демократический* мыслитель, потому что он был пророком этой нерепрессивной культуры, создаваемой на раскрепощении пола.

Телесная провинция викторианской культурной империи была возведена Розановым в ранг важнейшего имперского центра.

У Розанова есть статья о социализме под названием «Где истинный источник борьбы века?» Это рецензия на памфлет Льва Тихомирова, русского социалиста-рenegата. Розанов хотел защитить социализм от нападок конвертированного монархиста Тихомирова, он говорил, что социализм находит бесспорное психологическое обоснование в том феномене, который теперь принято называть отчуждением и который описывался Розановым так: современный мир характеризуется «смещенностью всякого почти человека в этот век с живого места на земле, в которое он хотел бы и не может вратить прочным интересом, понятным трудом, постоянной привязанностью. (...) Руки каждого в наши дни, его заботы, внимание, мысль приложены не к объектам, с ним кровно или человечески связанным, а к иным и далеким».

И далее Розанов говорит, что интимный мотив социализма выражен в библейском стихе: «Нехорошо человеку быть одному». Русские славянофилы, ближайшее родство с которыми, безусловно, обнаруживает Розанов, говорили о «живой теплоте родственной связи» как идеале общественного устройства. Так же Розанов видел социализм, его — скорее бессознательную — установку. Мы тут должны иметь в виду, что в то время (статья была написана в 90-е годы прошлого века) понятия «социализм» и «демократия» разделялись не очень четко, что как раз в эти годы они объединялись в одном — «социал-демократия». То, что Розанов говорил о социализме, следовало бы сказать о демократии, о задании демократической культуры. Будучи одним из порождений индустриального общества (другое его порождение — как раз тоталитарный социализм), демократия, в то же время, дает некое противоядие этому обществу, этой индустриальной цивилизации: в той своей установке, которую мы выше назвали тенденцией к созданию нерепрессивной культуры. И одним из действеннейших средств к этому созданию стала пресловутая сексуальная революция. Читатель Розанова будет последним человеком, склонным

сводить тему сексуальной революции к упадку нравов: для него таковая — это скорее инстинктивный ответ человека на давления и напряжения, создаваемые индустриальным обществом. Задание тоталитаризма, до конца доведшего логику индустриальной цивилизации, будет прямо противоположным: «мы уничтожим оргазм» («1984»); тоталитаризму опасен витальный бунт орвелловской Юлии.

Интерес Розанова к вопросам пола, собственно и создавший на девять десятых славу этого писателя в России, оказывается, таким образом, не причудой индивидуального вкуса, а разведкой путей будущего человечества.

В американской литературе есть книга, являющая совершенно «розановский» ход мысли. Это «Character and Opinion in the United States» Джорджа Сантаяны. Когда Сантаяна пишет, что американец способен в Лии увидеть Рахиль, когда он, анализируя преклонение американцев перед числом, количеством, усматривает в этом восприятие жизни как живого множества, конкретной полноты, когда он, наконец, заставляет почувствовать в среднем американце поэта, умеющего преобразовать элементарные реалии бытия в мистерию, — он (Сантаяна) обнаруживает чисто розановскую способность «низкое» видеть «высоким» — и наделяет такой же способностью самих американцев. А такая способность и есть основа демократического мировоззрения. Демократия «поэтична»: не как метод политической организации общества, а как образ жизни миллионов так называемых «простых людей». В этом образе жизни ощущается библейская простота. Помимо Сантаяны можно вспомнить Уитмена. Впрочем, Уитмен слишком громогласен для параллели с Розановым, любившим, как вспоминает Бердяев, свои ошеломляющие истины сообщать «на ушко», пришептывая и приплывывая. Вместо «Листьев травы» лучше вспомнить слово grass-roots:\* оно лучше всего моделирует мировоззрение Розанова. Опыт современной демократии — американской в особенности — обнажает устарелость известного славянофильского клише: о легализме и формализме западной жизни.

В русском языке соответствующий grass-roots эквивалент «обыватель» многолетними усилиями радикальных публицистов был сделан синонимом малодушного пошляка, тру-

---

\* В американском английском языке — обозначение рядовых людей, массы (букв. «корни травы»).

сливого конформиста. Когда Сантаяна — в том же сочинении — пишет, что революционеры не любят людей, он, так сказать, переписывает Розанова, умевшего в презренном обывателе обнаружить не то что живую душу, но и нечто большее: укорененность в строе бытия, в космосе, в Боге.

Ни Нагорная проповедь, ни даже Моисеево Десятисловие не вдохновляют Розанова так, как другой завет Бога: плодитесь и населяйте землю. Розанов говорил, что хотел бы видеть весь мир беременным. Ему понравились бы в сегодняшней Америке беременные школьницы: он писал ведь, что хотел бы переженить гимназистов с гимназистками, не выдавал бы без этого «аттестата зрелости». И никакой *planned parenthood*.\*

Бердяев назвал Розанова «мистической бабой», а одну из статей о нем озаглавил «О вечно бабьем в русской душе». Естественное состояние Розанова — «млеть», у него совсем по-бабьи подгибаются коленки, когда он видит больших кавалеристов на больших лошадях. Что тут американского? Да *демократия*, сделавшая из нации «одиноких ковбоев» и «трагических гангстеров» — жалостливых баб. Мир погибнет от жалости, писал Розанов.

**«Европейская цивилизация погибнет от сострадательности.**

Как Греция — от софистов и Рим — от „паразитов“ (прихлебателей за столом оптиматов).

Механизм гибели европейской цивилизации будет заключаться в параличе против всякого зла, всякого негодяйства, всякого злодеяния: и в конце времен злодеи разорвут мир (...)

(...) собственно не от сострадательности, а от лжесострадательности. В каком-то *изломе* этого. Цивилизации гибнут от извращения основных добродетелей, стержневых, „на роду написанных“, на которых „все тесто возшло“. В Греции это был ум, софия, в Риме — *volō*, „господствую“, и у христиан — любовь. „Гуманность“ (общества и литературы) и есть ледяная любовь.

Смотрите: ледяная сосулька играет на зимнем солнце и кажется алмазом.

Вот от этих „алмазов“ и погибнет все...»

---

\* Здесь: контролируемой рождаемости.

Америка, Запад — переняли русский, розановский стиль. А «мистическая баба» Россия выступает ныне в роли «трагического гангстера». Это и есть «конвергенция», так страстно жаждавшаяся поколениями советологов. Коммунизм в России стал способом очень грубой вестернизации. Русская баба перестала родить; и это не только в каком-то аллегорическом, а в самом прямом смысле, — не только падение рождаемости, но и «кризис советского сельского хозяйства». Сама земля перестала родить. Из русской жизни ушло женское, «влажное» начало. Доказательство еще одно (для Розанова оно было бы важнейшим): из России бегут евреи.

Прославленный антисемитизм Розанова — миф. Он упоен, опьянен еврейством. Евреи у него — «народ, догадавшийся о святом в брызге бытия». *Wet shot*, как говорят американцы. Не об антисемитизме Розанова следует говорить, а об его идентификации с евреями: в евреях он увидел тех же «баб» (десятки текстов). Еврейство для Розанова — материнская утроба мира. Его антисемитская репутация основывается главным образом на книге статей «Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови», в которой он доказывал, по поводу дела Бейлиса, что евреи действительно употребляют кровь христианских младенцев. Тут нужно понять розановский психологический выверт: ему эти гипотетические жертвоприношения нравились — доказывали ему подлинно религиозную природу еврейства, демонстрировали его, еврейства, глубинные бытийные корни. Розанову не нравились современные евреи, биржевики и газетчики, а «резники», наоборот, восхищали. «Еврейский ум, — писал Розанов, — страшно преувеличен, в еврействе нужно видеть не духовность в первую очередь, а телесность — или душевность, „пар“». И в русской революции, которую он застал, но не пережил (умер в начале 1919 года), — Розанов винил не «жидо-масонство», а христианство:

«Нет сомнения, что глубокий фундамент всего теперь происходящего заключается в том, что в европейском (всем, — и в том числе русском) человечестве образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатства. Все потрясены. Все гибнут, все гибнет. Но все это проваливается в пустоту души, которая лишилась древнего содержания».

И если еврейство («древнее содержание души») — это не нация, а религиозно-половой союз народа с Богом — в котором народ, евреи, играет роль женского начала, — то в христианстве, в тех же сексуальных терминах, Розанов выдвигает на первый план — безбрачие, «девство», «иночество». В книге о христианстве «Люди лунного света» он утверждает, что психологическая реальность, скрывающаяся за христианством, — гомосексуализм, что подлинные христиане — это сублимированные содомиты. Градусы розановской антихристианской ненависти понижаются на пути от самого Христа к социоморфным образованиям религиозно-церковной жизни: церковь, храм — лучше религии, свечка перед иконой лучше иконы, поп, «батюшка» — лучше культа. В русском православии Розанов любил его бытовую сторону: служба, праздники, поп за столом, уставленным большими осетрами. Розанов любил не догму, а стиль. У Лескова («Заячий ремиз») есть гурман-архиерей, любящий «уху из печени разгневанных налимов»: перед тем, как отправить налима в котел, его держат в садке и секут розгами; налим гневается, и у него раздувается печень. Вот это и есть то, что Розанов принимал в русском православии. У Толстого в «Войне и мире» великосветский балбес Ипполит Курагин носил панталоны цвета тела испуганной нимфы. Русское духовенство, как видим, не отставало от аристократии в своей стилистической изысканности.

Это и был подлинный русский стиль, утраченный в коммунизме. Остается открытым вопрос: считать ли христианство моделью репрессивной культуры? Высказывалась мысль (тем же Бердяевым), что сама техническая цивилизация, превратившая Россию в одну бесплодную «машинно-тракторную станцию», укоренена в христианстве. В схемах Розанова, таким образом, коммунизм можно понять как некое иссушающее и обеспложивающее «девство», нарушившее любовно-брачные отношения человека и земли, как некий мистический «гомосексуализм». Об этом же была написана одна великая книга советской литературы: роман Андрея Платонова «Чевенгур».

Куда же из бесплодной России бегут любимые розановские евреи? Они бегут в Америку — и, должно быть, оказывают «увлажняющее» влияние на эту страну. Америка продолжает плодоносить, хотя евреи, как известно, не сеют и не пахут. Еврейская рассада — это *люди*, все еще сохраняющие автономию среди автомобильных стад. Этому не

противоречит тот общеизвестный факт, что американские абортарии громят в основном потомки религиозно озабоченных протестантов. Не будем входить в анкетные тонкости относительно национальности и вероисповедания: в любом случае Америку создали люди, способные начать с нуля. Но это и есть «еврейство» — как всеобщая характеристика человеческого проекта. Америка — интернационал евреев всех наций. Розанов — «американец», потому что он «еврей». Русская культура должна была подвергнуться диаспоре и искоренению в собственной стране, чтобы доказать свою прославленную «всечеловечность».

1983 г.





# МАРКИЗ ДЕ КЮСТИН: ИНТРОДУКЦИЯ К СЕКСУАЛЬНОЙ ИСТОРИИ КОММУНИЗМА

## 1. Путешественник в машине времени

Книга маркиза Кюстина (Астольфа, де) сыграла, а похоже, что и продолжает играть в духовной истории России роль, совершенно несоразмерную ее, книги, достоинствам. Я знаю людей, которые решились на эмиграцию по прочтении «России в 1839 году». Ясно, что мы здесь имеем дело с мифом, а не с реальной книгой или реальным человеком. Чтение книги Кюстина убеждает в этом более всего: это слабая, неорганизованная, дурно импрессионистическая, капризная, лишенная концептуального центра, одним словом, **неубедительная книга**. В ней нет и тени какого-либо единства, нет элементарной связности. Несомненно, редакторы советского издания (скорее всего не сами Предтеченский и Гессен, а идеологические над ними надсмотрщики) многое сделали для того, чтобы идеологически «выпрямить» книгу, сделать ее более «монологичной», более четко антицаристски нацеленной; сокращения для этого и делались. Но даже и в этом организованном издании ощущается надуманность, искусственность, фальшивость авторской концепции — и прежде всего невыдержанность самой ее (несомненно, априорной) конструкции.

Чтобы написать такую книгу, кажется, не надо было ездить в Россию. Джордж Кеннан в своем исследовании приводит пример заимствования Кюстином конкретных описаний у Мицкевича, из его «Дороги в Россию» (1). Хроникальность, фактичность, дневниковость книги — имитация, литературный прием. Достоверно известно, что Кюстин начал писать книгу только через два года после возвращения из России (2); все эти опасливые, якобы синхронные записи

о том, как он прячет рукопись от русских шпионов, — выдумка, долженствующая сгустить (и действительно сгущающая) впечатление конспирации, тайны, второго — подпольного — плана. Лезет в глаза однообразие авторских приемов: всякая «живая картина» приводится только для того, что вывести из нее, в конце абзаца, какую-нибудь моралистическую максиму, клонящуюся к тому, как нехороши Россия и русские; самое беглое впечатление служит поводом для обширнейшей генерализации. Скажем, из наблюдения над утомительными формальностями в таможне делается такой вывод: «Любовь к своей родине для русских лишь средство льстить своему властелину». Такие и подобные далековатые понятия автор сочетает самым произвольным образом. Вот пример (Кюстин описывает утренние улицы Петербурга):

«Движения людей, которые мне встречались, казались угловатыми и стесненными; каждый жест их выражал волю, но не данного человека, а того, по чьему поручению он шел. Утренние часы — это время выполнения всякого рода поручений господ и начальников. Никто, казалось, не шел по доброй воле, и вид этого подневольного уличного движения наводил меня на грустные размышления... Здесь можно двигаться, можно дышать не иначе, как с царского разрешения или приказа. Оттого здесь все так мрачно, подавлено, и мертвое молчание убивает всякую жизнь. Кажется, что тень смерти нависла над всей этой частью земного шара» (3).

Можно заметить, что в утренние часы на улицах Петербурга масса посыльных, и это будет правдой; можно, далее, с полным основанием сказать, что единоличное самодержавие не лучший политический строй; но связь данного факта и данного убеждения, сделанная на указанный манер, — это стрельба из пушки по воробьям. Другими словами, факты у Кюстина не увязаны с выводами, и даже возможная правильность выводов не убеждает в фактическом их происхождении: Кюстин извлекает свои истины о России не из русской жизни, а откуда-то еще.

И тем не менее книга де Кюстина влияет на русские — влияла на советские — умы самым убеждающим образом. Это влияние можно сравнить разве что с воздействием сборника «Вехи» — притом, что «Вехи» действительно замеча-

тельная книга, а маркизово путешествие — фабрикат сомнительных достоинств. Этот парадокс объясняется не собственными качествами книги, а ее неожиданным звучанием в контексте уже не русской, а советской истории. Книга по прошествии времени изменила жанр, превратилась из путешествия в пророчество. Оказалось, что Кюстин писал не о николаевской, а о сталинской, о советской России. Резюме дано у Алена Безансона:

«Книга Кюстина не была исследованием: она — пророческий кошмар. Его описания пристрастны. Он не видел того, что избежало сферы правительственного деспотизма, что начинало реагировать против него в форме русской культуры. Он плохо измерил и границы самого деспотизма, бывшие вполне реальными в царской России, христианской стране, заимствовавшей модели на Западе. Описания Кюстина пристрастны и потому, что преувеличены. К тому же они быстро устарели. Кюстин познакомился с русским государством. Интуитивно он почувствовал русского революционера, человека без корней, невежду, фанатика, готовящего новый деспотизм. Но, быть может, под влиянием католической мысли де Местра и поляков, он даже не заподозрил существования третьей силы, ценности и силы русского либерализма в западных формах — кадетов, социал-демократов. В 1914 г. Россия совсем не походила на «Россию в 1839 г.» Анатолий Леруа-Болье, Уоллес, описавшие земство, полу-парламентаризм, народное просвещение, печать, даже не вспоминали Кюстина. В это время он был всего лишь курьезом.

А потом выяснилось, как верно отметил Джордж Кеннан, что «если мы даже согласимся, что „Россия в 1839 г.“ не очень хорошая книга о России в 1839 г., мы окажемся перед тревожным фактом, что это великолепная книга, несомненно самая лучшая из книг о России Иосифа Сталина и совсем неплохая книга о России Брежнева и Косыгина». «Как же случилось, — продолжает Безансон, — что фальшивая книга о 1839 годе оказалась правдивой в 1939 году? На этот вопрос можно ответить так: история России вышла из гроба, но обезображенная длительным там пребыванием. Советский режим вызвал возрождение всего архаичного в русской истории, всего того, что Кюстин описал, но что накануне революции постепенно исчезало» (4).

Подчеркнем сказанное Безансоном: коммунизм возродил не николаевскую архаику, а гораздо древнейшие времена и нравы — скорее московского идеократического царства, именно «всего архаичного». Это явление, Петром Струве названное «регрессивной метаморфозой» — попятным движением, нисхождением по исторической эволюционной лестнице. Тем не менее надо признать, что Кюстин уловил в России черты того общественного устройства, которое сам же Безансон назвал «логократией». Другое дело, что Кюстин не столько описал эти черты как реальность, сколько вписал их в тогдашнюю, 1839 года, реальность. Вопрос, однако, остается тем же: почему легковесному путешественнику удалось увидеть нечто если не в настоящем, то в прошлом и будущем в России, — удалось, другими словами, проникнуть в ее миф, что и сделало мифом его собственную книгу? Ясно, что не знание подробностей русской истории раскрыло перед Кюстином русское будущее. Тогда что же?

Я предлагаю рассмотрение этого вопроса перевести в психологический план. Похоже, что Кюстин каким-то образом ощутил русское коллективное бессознательное, продуцирующее некие устойчивые образы — архетипы национального бытия. Что-то он в России увидел и пережил, так что его поездка не была такой уж ненужной для написания книги, а книга не была до конца артефактом. Мы имеем дело с неким живым опытом.

## 2. Явление змеи

Как уже было сказано, советское сокращенное издание в значительной степени выпрямляет Кюстина, придает книге отсутствующую в ней логику — логику, а лучше сказать, эмоцию некоей, как сейчас говорят, русофобии. Из книги убрано едва ли не все, придающее ей характер противоречивости и неустойчивости в суждениях и оценках. Автор во многих местах (сохранных отчасти в советском издании) спешит предупредить читателей, что он сознает противоречивость своей книги, и объясняет таковую, во-первых, самой природой беглых, неустоявшихся дорожных впечатлений (что, как мы уже знаем, ложь: Кюстин начал писать книгу в Швейцарии осенью 1841 г.), а во-вторых, собственным своим характером — робкого в общении с людьми отшельника (цитирую английское издание полного текста книги): «Недостаток отшельнических умов в том, что они слиш-

ком сильно поддаются эмоциям, всякую минуту меняя свою точку зрения, ибо одиночество ума способствует развитию воображения, и мощь воображения служит причиной такой неустойчивости». (5) Этому признанию, многое объясняющему в самом методе сочинения книги, предшествует пространное рассуждение о свободе путешественника — как человека, сознательно бегущего общества. Нельзя, конечно, пройти мимо и такой формулы: «Мои путешествия становятся исповедью» (2, 211); что это, как не прямое приглашение усмотреть в его книге некий шифр, призыв к его разгадке, тайное желание обнажить подноготную?

Вот еще образчик подобных признаний, дающих, думается, психологический ключ к книге:

**«Воображение хорошо знает, как терзать своего владельца... У меня сердце визионера... страхи и сны — это предупреждения: для меня они больше, чем реальность, ибо существует более тесное родство между призраками воображения и умом, их порождающим, чем между последним — и внешним миром» (1, 50, 51).**

Это в самом начале книги, еще до въезда в Россию, в четвертой главе (полного текста), которая начинается со знаменитого разговора с владельцем гостиницы в Любеке, рассказавшим автору, как русские радуются, приезжая из России, и как они печальны при возвращении. Кстати, этому факту находили и более прозаическое объяснение, чем то, что дал Кюстину любекский трактирщик: русские рады не на свободу вырываясь и печальны не в клетку возвращаясь, а радуются, сойдя в Любеке — по пути из России — с корабля, ибо море в тех местах непрерывно штормит; соответственно, уныние на возвратном маршруте — это предчувствие новой качки.

Советское издание Кюстина снабжено примечанием, объясняющим характер произведенных купюр: сокращены, мол, только абстрактные философические рассуждения автора, потерявшие в наше время даже исторический интерес. Можно отчасти согласиться с тем, что многие из подобных рассуждений Кюстина не относятся непосредственно к теме книги; но это не значит, что они не имеют отношения к автору, а книга — это автор в большей степени, чем предмет. Поняв автора, мы поймем и книгу, и ее отношение к реальности, в ней описываемой (или маскируемой).

Но сокращение текста — свидетельство не только неумелости редакторов, не понимающих, где надо искать центр книги (в чем, повторяю, я не виню опытных профессионалов Гессена и Предтеченского), — но и сознательного искажения и обмана. Ведь выброшено немало относящегося именно к предмету книги — России, русским и особенно императору Николаю I.

Не хочется лишний раз цитировать из Кюстина общеизвестное: что русские лживый, неискренний, фальшивый народ, не способный к самостоятельной творческой работе (как раз только к такой и способны, что и есть в действительности главный порок русских: русский не будет работать, если ему «не интересно»), что это лукавые рабы, обоготворяющие власть и властителей как божественное установление (что во многом и верно), и что император Николай — центр всей этой системы всеобщей лжи и самообмана: «империи фасадов и каталогов». Дело не в степени правдивости или лживости всех этих и подобных высказываний Кюстина (многие, повторяю, верны); дело в том, что наряду с такого рода суждениями в книге наличествуют и прямо противоположные, и они-то как раз и выброшены из советского издания.

Привожу соответствующие примеры:

**«Вопреки печальной картине, мною нарисованной, есть три вещи в России, которые стоят тягот путешествия, — два неодушевленных предмета и один человек. Это Нева в белые ночи, Кремль при лунном свете — и император Николай».** (3, 325; сейчас это напечатано в публикации 37-й главы Кюстина журналом «Иностранная литература», № 7, 1991)

**«...нет монарха, более пригодного к своей тягостной миссии, чем император Николай, наделенный твердостью, талантом и доброй волей... Несомненно, история скажет о нем: этот человек был великим государем».** (3, 155).

**«Когда я приблизился к императору и разглядел его благородную красоту, я восхитился им как чудом. Подобного ему человека редко увидишь где-либо, тем более на троне. Я счастлив жить в одно время с этим самородком...»** (2, 214).

И тот же автор пишет о том же человеке:

«Если всемогущество реально, то император России — фикция. Он давно бы уже помиловал преступника (речь идет о декабристе Трубецком. — *Б. П.*), будь он так велик, как хочет казаться; но милосердие, помимо того, что оно чуждо ему по самой его природе, кажется ему слабостью, принижающей достоинство монарха. Привыкший измерять силу своей власти страхом, им внушаемым, он считает благоволение нарушением самого кодекса политической морали.

Со своей стороны, я сужу о власти человека над другими по тому, как он властвует собой, и я не могу поверить в твердость власти, если она не осмеливается миловать. Император Николай осмеливается только казнить» (2, 220).

Этих слов тоже нет в советском издании, по причинам, надо полагать, другого уже порядка, нежели необходимость спрямления извилистой книги (они могли не понравиться тогдашней, 1930 года, власти). Интересно, что слова эти совершенно правильны, свидетельствуют о глубоком проникновении в психологию Николая I, так и не сумевшего, после травмы 14 декабря, поверить в легитимность своей власти. Но почему же тогда «самородок» и чуть ли не восьмое чудо света? Как бы небрежен ни был писатель-дилетант, он все же достаточно долго возился с этим делом — составлением книги, чтобы суметь сгладить такие раздражающие противоречия. Значит, он этого не хотел? Значит, эти неувязки — некий знак, *message*, письмо в бутылке? Мы сталкиваемся с проблемой тайнописи у Кюстина, второго плана его книги, а переводя проблему в психологическую сферу — с бессознательным ее содержанием.

«Ошибки», им допускаемые, кажутся подчас нарочитыми — и опять же выступают свидетельством того, что подлинный, «тайный» предмет книги Кюстина — не Россия и не 1839-й год. Слишком демонстративны его аберрации:

«Слишком прославленная статуя Петра Великого привлекла, прежде всего другого, мое внимание, но она произвела на меня исключительно неприятное впечатление... фигура всадника дана ни в античном, ни в современном стиле. Это — римлянин времен Людовика XIV. Чтобы по-

мочь коню прочнее держаться, скульптор поместил у ног его огромную змею — несчастная идея, которая лишь выдает беспомощность художника» (РТ, стр. 49).

«В своей оценке этого замечательного произведения искусства, — пишут авторы примечаний к советскому изданию, — Кюстин оказался совершенно одинок». А нам вспоминаются слова поэта:

*Но если лик свободы явлен,  
То прежде явлен лик змеи...*

### 3. Кулаки и рты

Давний читатель Шкловского, я приучился думать, что литература не жизнь отражает, не из жизни, так сказать, берется — а из литературы же. Существует имманентный литературный ряд, развивающийся по собственным законам, и то, что нам в книге кажется яркой картиной жизни, на деле оказывается литературным приемом, а то и попросту штампом.

Читая Кюстина и вокруг, я, кажется, обнаружил источник одной знаменитой сцены из Достоевского, из «Дневника писателя»: фельдъегерь, погоняющий ямщика кулаком. Не исключено, что эта сцена пришла к нему из Кюстина, — как тем, в свою очередь, была взята у Мицкевича. Сравнение соответствующих текстов сделано у Кеннана (стр. 28—29, подстрочное примечание). Достоевский же читал Кюстина и дважды вскользь писал о его книге, в 1847 («Петербургская летопись») и в 1861 гг. («Ряд статей о русской литературе. Введение»).

Это говорится к тому, что литературе нельзя верить как документу, даже когда она прикидывается документальной. Впрочем, говорил Тынянов, и документ может врать. Книга Кюстина врет вообще, врет и как документ.

Несомненная реальность, открывающаяся в любой книге, как бы ее ни скрывали, — это душа, психология автора. Вот здесь и нужно копать, если вы хотите добраться до какой-нибудь фактической истины.

Нельзя не заметить, что Кюстин, словно женщина, страшно внимателен к внешности окружающих его людей — и постоянно таковую описывает. Советское издание книги, кстати, и начинается с описания внешности наследника

русского престола, будущего Александра II, с которым Кюстин встретился в Эмсе по дороге в Россию. Уже в этой сцене использован Кюстином его трафаретный прием: дорожная импрессия как повод для обобщения; здесь сказано, что раболепие свиты наследника настроило его против страны, которую он собрался посетить. Пусть советские интеллигенты восхищаются такой прозорливостью, — настоящее (то есть многоразовое) чтение обратит внимание именно на пристрастие автора к портретной, так сказать, живописи.

Наибольшее внимание во внешности встреченных им людей Кюстин обращает на их рты. У императора Николая «очень красивый рот». Присутствуя на венчании во дворцовой церкви, Кюстин заметил, что у жениха великой княжны Марии Николаевны герцога Лейхтенбергского «глаза красивы, но рот неправильной формы и слишком выдается вперед». А вот как описывается рот (рты) ни более ни менее как всего русского народа:

**«Рот, украшенный шелковистой, золотисто-рыжей бородой, в правильном разрезе открывает ряд белоснежных зубов, имеющих иногда остроконечную форму зубов тигра или зубьев пилы, но большей частью совершенно ровных».** (РТ, стр. 73, 78, 65)

Обратим внимание на то, что описываются мужчины. Женщины из народа, говорит Кюстин, «менее красивы», — и этот мотив, подкрепленный соответствующими описаниями, проходит через всю книгу.

Кюстин проводит очень интересную параллель между императором Николаем и управляемым им народом. У них оказываются черты физиогномического сходства, относящегося опять же ко рту, а именно: ни тот, ни другие (поданные) не умеют как следует улыбаться.

Об императоре:

**«Внимательно присматриваясь к красивому облику этого человека, от воли коего зависит жизнь стольких людей, я с невольным сожалением заметил, что он не может улыбаться одновременно глазами и ртом».** (РТ, стр. 73)

О народе:

**«Русский народ, серьезный скорее по необходимости, чем от природы, осмеливается смеяться только глазами,**

но зато в них выражается все, чего нельзя высказать словом: невольное молчание (то есть пассивность того же рта — Б. П.) придает взгляду необычайную красноречивость и страстность» (РТ, стр. 112).

Соответствующему описанию подвергся и сопровождавший Кюстина в его путешествии фельдъегерь:

«Под маской служебной цивилиности и раболепной речи можно обнаружить упрямство и наглость. У него стройная фигура; льняные волосы придают лицу обманчивое выражение детскости, контрастирующее с присущими ему сухостью и черствостью. Особенно это относится к глазам, хитрым и жестким. Глаза у него серые, а ресницы почти белые — так же как и брови, очень густые; лоб широкий, но низкий; кожа была бы светлой, если б не загар — следствие постоянного пребывания на воздухе; хорошей формы рот всегда сжат, так что, пока он не заговорит, тонкие губы почти не видны» (2, 231).

Пресловутые кулаки фельдъегеря — литературный прием, некий, так сказать, бродячий образ, как бывают бродячие сюжеты; реальное же у фельдъегеря — рот.

Не следует забывать и о мундире:

«Его опрятный и хорошо пригнанный мундир зеленого цвета, с кожаным ремнем вокруг пояса и застежкой-бляхой спереди, создает определенное впечатление элегантности» (там же).

#### 4. Униформа как миф

Я неслучайно тему «рта» привел к теме «мундира». У Кюстина были достаточно сложные отношения с людьми в униформе. Об этом читаем у Кеннана:

«Он вырос красивым, блестящим, деликатным, не очень здоровым, разнообразно одаренным молодым человеком, — но обладал сначала скрытой и подавленной, однако в конце концов властно о себе заявившей гомосексуальной ориентацией.

...В начале 1820-х годов Кюстин, без видимой неохоты, вступил в брак, устроенный его матерью. Он очень хорошо

относился к своей молодой жене — и даже имел от нее ребенка. Но когда в 1823 году она — к его искреннему и глубокому горю — внезапно умерла, что-то в нем окончательно сдвинулось. Усилия вести нормальную жизнь оказались тщетными. Иные импульсы, долго подавляемые, прорвались с устрашающей силой.

Катастрофа произошла в ночь на 28 октября 1824 года. Этой ночью Кюстин был найден лежащим без сознания на дороге из Версаля в Сен-Дени: раздетый до пояса, избитый, ограбленный, со сломанными пальцами, с которых были сорваны кольца. Это сделала с ним компания солдат, с одним из которых, предположительно, Кюстин попытался устроить свидание.

Так это было или не так — уже не имело значения. Весь Париж поверил в эту версию. Разразился грандиозный и шумный скандал. Происшествие попало в газеты. Репутация Кюстина была навсегда испорчена, а его положение в обществе безвозвратно утрачено. С этого времени и до конца своих дней он сохранял скандальную славу самого знаменитого гомосексуалиста Франции». (6)

«Так это было или не так, — пишет Кеннан, — думаю, что это было все же „так“». Именно при таком допущении становится до конца понятной книга Кюстина о России — эта фантазия гомосексуалиста.

Человек в мундире, одновременно желанный и опасный, — этот амбивалентный образ становится в книге основной метафорой России. Отсюда идет у Кюстина знаменитая тема «фасадов», «каталогов», «ярлыков»: все эти термины — модификации того же «мундира».

Читаем хрестоматийные строки:

«У русских есть лишь названия всего, но ничего нет в действительности. Россия — страна фасадов. Прочтите этикетки — у них есть цивилизация, общество, литература, театр, искусство, науки, а на самом деле у них нет даже врачей» (РТ, стр. 70).

«Россия — империя каталогов: если пробежать глазами одни заголовки — все покажется прекрасным. Но берегитесь заглянуть дальше названий глав» (РТ, стр. 122).

Незачем подвергать эти слова фактическому оспариванию, говорить о Пушкине или Пирогове. Можно увидеть в

них, по Безансону, «пророческий кошмар»: образ коммунистической логократии, жизнь, подчиненную идеологическому мифу, псевдореальность «сопреализма». Но можно обратить внимание на то, что в одном отрывке говорится о врачах, а во втором дается предостережение. То есть, помимо всего прочего, мы имеем дело с человеком, который «боится за свое здоровье», не уверен в себе. Подспудная тема этих кусков — страх и мнительность. Настоящий герой этих отрывков — не Россия, а сам Кюстин: человек, боящийся заглянуть внутрь себя. И эта боязнь (собственной) глубины проецируется в образ поверхностной, втирающей очки, «туфтовой» России.

Ибо за красивым мундиром («фасадом») скрыта агрессивность солдата, всегда готового пустить в ход кулаки.

В главе 14-й русского текста (17-й полного) описывается полицейская расправа с распалившимся грузчиком на канале с дровяными баржами. У нас нет основания не верить фактичности этой сцены. Важнее, однако, другое: избирательность авторского зрения, эмоциональная насыщенность соответствующего описания. Это было у Кюстина воспоминание о 28 октября 1824 года.

В полном тексте к этой сцене сделана сноска:

**«Может быть, не лишним будет повторить, что эта глава, подобна большинству других, тщательно сохранялась и скрывалась во время моего путешествия по России» (2, 71).**

Во-первых, у нас есть большие основания не верить тому, что какие-либо главы вообще писались в России (делались разве что какие-нибудь наброски и заметки). Во-вторых, если сказанное относится «почти ко всем главам», зачем это особо оговаривать в отношении данной?

Объяснение просто: Кюстин в этих словах нечаянно указывает на то, что ему нужно скрыть подобные сцены, что он не может вынести на свет самый сюжет избиения, совершаемого людьми в униформе, — и в то же время хочет сказать об этом, хочет «объективировать» сюжет и тем от него избавиться. Ясно, какая в действительности сцена здесь бессознательно воспроизводится.

Поэтому униформа (мундир, фасад) у Кюстина всегда указывает не на однообразие и безликость, а на уникальность и выделенность, подчеркнутость внешности. Это у него, как

сказал бы А. Ф. Лосев, «выразительная форма» — то есть миф.

### 5. Как Кюстин хоронил русскую императрицу

В советском издании сохранены те страницы, на которых Кюстин рассказывает об ужине в Зимнем дворце в присутствии высочайших особ. Здесь психологически самое интересное — сцена с молодым швейцарцем, который как ни в чем ни бывало занял за столом место, предназначавшееся самому императору, а тот, как человек благовоспитанный, сгладил неловкость, просто-напросто приказав принести еще один стул; молодой швейцарец, таким образом, весь вечер за столом провел рядом с императором. У Кюстина эта сцена вызвала ревность и зависть, досаду на собственную робость: вот он так не сумел бы. Здесь мы встречаемся с одним из основных мотивов книги, уже, впрочем, отмеченных выше: амбивалентным отношением к Николаю I — смесь неприязни, резкой, подчас пронизательной критики — и восхищения, даже просто любви.

Вот очень выразительное место:

«Если бы я жил в Петербурге, я бы сделался придворным искателем, и не просто из любви к высокому положению и власти, ни из мальчишеского тщеславия, но от желания открыть пути к сердцу человека, столь отличного от других. Бесчувственность — это не природный его порок, а неизбежный результат пребывания на том месте, которое не он выбрал, но которое не может покинуть...

Единственная в своем роде судьба императора России вызывает у меня, во-первых, естественное чувство любопытства, а затем — жалость. Кто не посочувствует такому блистательному изгнанничеству?»

Эти слова есть и в русском тексте; а вот что выброшено дальше:

«Я не могу сказать, наделил ли Бог императора сердцем, восприимчивым к дружбе, но я чувствую, что желание засвидетельствовать бескорыстную привязанность к человеку, которому отказано в общении с равными, способно заместить собою любые другие амбиции. Даже самые опасности, связанные с таким желанием, наполняют энтузи-

азмом. Как! Мы говорим о привязанности к человеку, не имеющему в себе ничего человеческого; к человеку, даже лицо которого вызывает уважение, всегда смешанное со страхом; к человеку, один взгляд которого, чуждый какой-либо снисходительности, требует повиновения и рот которого, даже когда он улыбается, не соответствует выражению его глаз; короче, о привязанности к человеку, который никогда, ни на одну секунду не забывает играть роль абсолютного монарха!

...Стать рядом с таким повелителем, полюбить его как брата было бы религиозным призванием, подвигом милосердия, заслуживающим благословения Небес» (1, 222—223).

Несколько далее говорится:

**«Обязанность одерживать постоянные победы над собой для того, чтобы властвовать на другими, многое объясняет в характере императора Николая» (1, 224).**

Это прямо противоположно тому, что говорилось об императоре как о монархе, не обладающем подлинной мерой власти: умением управлять самим собой, — а потому склонном не миловать, а казнить. Понятна причина такого противоречия: в одном случае говорится о властителе, в другом о человеке, с которым автору хочется установить близкие отношения; в первом высказывании мы имеем дело с фактом, в последующих — с надеждами и эмоциями автора. Он все время переводит Николая в план долженствования, рисует идеальную фигуру, вменяет ему собственные (авторские) пожелания, формует его по некоему тайному плану.

Подчас это нужно понимать буквально. Такова история с корсетом, который «по русской привычке» якобы носил император. Из маркизовых выдумок эта вызвала наибольшее негодование Николая. Я понимаю его: примерно то же должен был чувствовать Сталин на второй серии «Ивана Грозного», этого шедевра гомосексуального барокко. Оба государя смутно ощутили «что-то не то», какую-то раздражающую и не дающуюся в руки двусмысленность. «Корсет» Николая I был у Кюстина все той же метафорой, вариантом «фасада» и «каталога», но на этот раз в коннотации маски, скрывающей живое лицо, живую плоть (ср. рассуждение о «трех масках», носимых императором — РТ, стр. 82). Кюс-

тин хотел приватизировать Николая, причем в обоих значениях: и перевести в интимный план, и сделать своей «частной собственностью». Он хотел его «раздеть», распуснуть шнуровку, освободить от официальной одежды. Одежда в этом контексте и есть официальность — цензура, не дающая воли естественным (?) чувствам. Короче говоря, Кюстин влюбился в русского императора, этого красивейшего мужчину Европы. Натурально, это чувство (может быть, бессознательное) сопровождалось страхом — как воспоминанием о соответствующем опыте с другими носителями мундиров. Этот страх и продиктовал книгу о России как о тюрьме. Тюрьма здесь — образ тех же страхов, вынесенных вовне, проекция нечистого сознания.

Кюстин пишет, что Россия — это тюрьма, ключ от которой находится в руках одного человека. Надо ли объяснять, после всего сказанного, что такое ключ и что такое тюрьма?

У Кюстина можно найти и более понятный, традиционно знакомый образ:

**«Россия — страна немых. Какой-то могущественный волшебник превратил шестьдесят миллионов человек в автоматы, обреченные ожидать волшебной палочки другого волшебника, чтобы вновь насладиться жизнью. А еще это напоминает мне дворец Спящей Красавицы: он ослепительно великолепен, но ему не хватает только одного — жизни, то есть свободы» (2, 63).**

Спящая Красавица, как известно, — образ непробужденной женской чувственности, попросту говоря, сексуальности. Пробуждает такую — поцелуй. В этот же ряд можно поставить и некую волшебную палочку. Сексуальная образность, насыщающая этот кусок, совсем не случайна. Интересно, что и в английском переводе наличествует такая же словесная игра: слово wand значит не только «волшебная палочка», но и скипетр монарха; а скипетр, жезл — фаллический символ, конечно. Не знаю, есть ли такая игра во французском оригинале; почти уверен, что есть: слишком подлинна эмоция, за этими словами скрывающаяся. Она «двусмысленна» только потому, что двусмысленно, социально неприемлемо само гомосексуальное влечение Кюстина к русскому императору. И не Россия «спящая красавица» — она же «тюрьма», которой противостоит «свобода» (не как

политическое состояние, а как отсутствие сексуального подавления), — а сам маркиз де Кюстин, ждущий и жаждущий прикосновения пробуждающего императорского жезла («ключа от тюрьмы»).

Интересно, что мотив замка Спящей Красавицы еще раз поднимается в связи с императором:

**«Нет ничего печальнее Санкт-Петербурга в отсутствие императора... Только царь внушает страсти и желания автоматам, он — волшебник, чье присутствие будит Россию. Стоит ему уйти, и она погружается в сон».** (РТ, стр. 145—146).

Можно сказать, что недовольство Кюстина Россией — это обыкновеннейшая ревность влюбленного, которому предпочитают другого (другую).

В сущности, только одно обстоятельство определяет критическое отношение Кюстина к русскому императору: отсутствие у него эмоциональной раскованности, снисхождения к человеческим слабостям. Это не есть повод для вчинения политического иска, каковым Кюстин хочет представить свою книгу. Это образ цензуры, налагаемой культурой на чувственную вседозволенность. Россия у Кюстина — метафора половой несвободы, подавляющего давления некоего Сверх-Я, которое Фрейд назвал цензурой бессознательного. Сверх-Я — инстанция отца, а царь — отцовский символ. Именно об этой цензуре все время ведется речь у Кюстина — а не об отсутствии в России 1839 года свободы слова и прочих гражданских прав.

Теперь понятно, почему Кюстину не понравился Медный Всадник, мотив коня, попирающего змея. Змея — фаллический символ; русский император, следовательно, это по определению человек, а лучше сказать — культурная инстанция, подавляющая (гомо)сексуальную свободу.

Есть в книге Кюстина забавнейшая подробность. Описывая напряженный ритм дворцовых празднеств, он говорит, что императрица переносит их с трудом, она смертельно утомлена и вообще не жилец на этом свете. Между тем жена Николая I, как известно, его пережила. Зачем Кюстину потребовалось хоронить русскую императрицу?

Риторический вопрос: конечно, чтобы избавить императора от женского присутствия. Ту же цель преследует и рассуждение о семейных добродетелях императора; авторы

комментария к советскому изданию резонно замечают, что Кюстин прошел мимо всем известного женолюбия Николая Павловича. Тоже понятно, тот же мотив: удалить от него женщин, оставить одну жену, которая все равно скоро умрет.

Кюстин неоднократно пишет о том, что в России роскошь — обыкновеннейшие кровати. Этому уж совсем не веришь, раздражаешься совсем уж идиотской выдумкой, вспоминая перины Коробочки; но парадокс объясняется, когда Кюстин сообщает (1, 298), что видел кровать, на которой спит император, — какую-то койку типа солдатской («походная кровать» из тыняновского «Малолетнего Витушишниково»). Надо полагать, что койка эта была односпальная; вот почему Кюстин заговорил о дефиците кроватей в России 1839 года.

## 6. Об опасности брадобрития

Кюстин был уверен, что приставленный к нему фельдъегерь — шпион, обязанный следить за подозрительным иностранцем и доносить о каждом его шаге. На деле, думается, его обязанностью было просто-напросто охранять иностранца в чужой и не сильно цивилизованной стране, в которой, в отличие от Парижа, отнюдь не все кучера говорили по-французски. Вот, кстати, — почему не пришло Кюстину в голову это простое соображение: ведь фельдъегерь был помимо прочего его толмачом (он был «ливонец», Кюстин объяснялся с ним по-немецки). Кюстин боится его — и в то же время любуется его внешностью, которую не преминул подробнее описать. Нет сомнений, однако, что страхи маркиза были искренними, а не притворными: его преследовал образ человека в мундире, готового побить нарушителя законов и оскорбителя нравов, — а тут такой человек сопровождает каждый его шаг. Отсюда — негативная эмоциональная окраска путешествия, давшая тон всей книге о России. «Шпион» для Кюстина — аналог той самой цензуры бессознательного; соответственно, Россия предстала тюрьмой, а русские соглядатаями.

Приведем такой текст, отсутствующий в советском издании:

**«Всякий русский — прирожденный подражатель, а следовательно, и тонкий наблюдатель.**

Этот дар наблюдательности, свойственный скорее детскому возрасту, часто вырождается в мерзкую систему шпионажа. Вас закидывают вопросами, часто назойливыми и невежливыми, подчас нестерпимыми, и эти вопросы исходят от людей, которые сами всегда непроницаемы и чьи собственные речи редко не бывают уклончивыми. Можно было бы сказать, что здесь самые дружеские отношения пахивают полицейским сыском. Как возможно быть непринужденным с людьми, столь осмотрительными и осторожными во всем, что касается их самих, и столь инквизиторски настроенными к другим? Если они замечают, что, общаясь с ними, вы избрали тон более естественный, чем их отношение к вам, они смеются над вашей глупостью. Остерегайтесь потерять контроль над собой, остерегайтесь показать им ваше доверие: для бесчувственных людей эмоциональность их собеседников — повод для веселья, удовольствие, которое я, со своей стороны, не собираюсь им предоставлять. Великое наслаждение русских — скептически наблюдать нашу манеру общения; если бы мы позволили им, они бы развлекались чтением в наших сердцах и расшифровкой наших чувств...» (2, 154—155).

В другом месте Кюстин говорит, что «амикошонство» русских — попросту провокация.

Все в целом создает представление о некоей неминуемой опасности, связанной с Россией и русскими; появляется тема угрозы с Востока. Это можно было бы счесть очередным пророчеством Кюстина, если б он не украшал свои предвидения такими, к примеру, деталями:

«Я стою близко к колоссу, и мне не верится, что провидение создало его лишь для преодоления азиатского варварства. Ему суждено, думается мне, покарать испорченную европейскую цивилизацию новым нашествием с Востока. Нам грозит вечное азиатское иго, оно для нас неминуемо, если излишества и пороки обрекут нас на такую кару» (РТ, стр. 148).

Здесь главные слова — «испорченность», «излишества» и «пороки», и они требуют непрременной интроспекции, соотношения их с персональными проблемами Кюстина, с его отягощенной совестью.

Неудивительно поэтому, что Кюстина в его путешествии — отмеченном, как уже было сказано, новой вспышкой непозволительных эмоций (и к кому! к самому русскому императору!) — преследует боязнь наказания, страх тюрьмы. Отсюда — его совершенно иррациональный испуг и бессонная ночь перед посещением Шлиссельбургской крепости:

**«Ночь я провел без сна. Меня мучила мысль, которая вам кажется дикой, — мысль о том, что мой охранник может превратиться в моего тюремщика»** (РТ, стр. 155).

Нам эти мысли не кажутся дикими просто потому, что мы видим их подлинное основание, их скрытый жизненный мотив. Но мы и не собираемся эти прикровенные откровения считать доказательством гениальной прозорливости маркиза.

Россия как тюрьма — не объективный образ (как бы сама по себе эта мысль ни была правильной по отношению к той или иной эпохе русской истории), а проекция индивидуальных фобий Кюстина, невротический симптом. В той же главе: «Если я так долго остановился на моих опасениях, то только потому, что они характеризуют страну». Такие умозаключения лучше всего позволяют оценить меру объективности Кюстина. Не русские испорченность и пороки отражены в книге, — она говорит об испорченности («порченности») и пороках автора.

Это, конечно, не значит, что у русских нет никаких пороков.

Обратим внимание на то, как Кюстин, несмотря на все свои страхи, буквально рвется в крепость и даже не просит, а чуть ли не требует показать ему камеру Иоанна Антоновича. Это он «пристраивает вину». Так американский летчик Клод Изерли, бомбивший Хиросиму и провозглашенный национальным героем, сделался вором, чтобы все-таки понести наказание.

Еще одна выразительная деталь: глава XXXV книги начинается со сообщения слухов, что в случае крестьянского восстания будут убиты все люди без бород. А что такое бритый человек («скобленое рыло», как выражается А. Ф. Лосев)? Это мужик, оборотившийся бабой, то есть гомосексуалист-урнинг.

## 7. Истуар де Теленёфф

Глава 18-я (полного текста) книги снабжена вставной новеллой, которую Кюстин по своей привычке выдал за документ — рассказ, написанный неким «молодым русским князем» и переданный автору на предмет напечатания в Париже: ситуация, в которой поклонники маркизовых пророчеств могут при желании усмотреть прообраз дела Синявского. Это некая «История Теленёва». Не нужно, однако, быть экспертом по стилистике академиком Виноградовым, чтобы обнаружить в этом дивертисменте все того же автора.

Этот рассказ — посильная иллюстрация к разговору, описанному в той же главе (2, 80 след.): о том, что русские крестьяне часто восстают именем царя. Несомненно, человек, рассказывавший об этом Кюстину, знал, о чем говорит, — такие события были обычным явлением в России, позднее даже провоцировались революционерами (Чигиринское дело). Здесь мы сталкиваемся не только с «царистскими иллюзиями» мужиков, но и с ловкой политикой самого царизма, поддерживавшего такие иллюзии, сознательно сохранявшего напряжение в системе отношений помещиков с крепостными — чтобы держать в узде помещиков. Но под пером влюбленного в царя гомосексуалиста это явление принимает крайне эксцентрическую форму — в то же время проливающую дополнительный свет на самые приемы его работы с материалом. Дело даже не в том, что в текст книги, претендующей на документальность, включена заведомо фантастическая история: интерес этой истории в том, что она характеризует автора и его исследовательские возможности вообще.

История такова. Теленёв — управляющий крупным помещичьим имением где-то около Вологды. У него есть дочь Ксения — не только отцовская, но всеобщая любимица, нравственно окормляющая окрестных пейзаев. У Ксении была в детстве кормилица Елизавета, мать молодого крестьянина Федора, который, таким образом, является ее молочным братом; впрочем, по некоторым намекам, мы можем понять, что Федор не только молочный брат Ксении, ибо Теленёв хмурится и злобствует, когда при нем намекают на то, что Ксения и Федор очень похожи. Вообще Теленёв нехороший человек — грубый и жестокий, как и положено барскому управляющему. Однажды он жестоко наказал Федора за какую-то чисто символическую провинность, после

чего Федор женился — настояниями Ксении, посчитавшей, что новые впечатления семейной жизни помогут изгладить травму несправедливой кары. От жены, однако, Федор довольно скоро подался в город, на оброк; ребенок, правда, в семье появился.

Возвратившись с оброка к нелюбимой, как скоро станет ясно, жене, Федор начинает мутить крестьян разговорами о том, что он был в Петербурге и разговаривал «с нашим Отцом», то есть с царем, и царь дал ему санкцию на освобождение всей деревни от помещика явочным порядком. Разговоры Федора приводят к бунту, но в последний момент сам он проявляет нерешительность и уходит от схватки, более того, прячет Теленёва от мужижкой расправы. Ксения нечаянно слышит разговор Федора с другим крестьянским вожаком; в разговоре выясняется, что Федор любит не жену, а дочку управляющего, то есть Ксению.

Короче говоря, Теленёв все-таки схвачен, а с ним и Федора ожидает расправа — за предательство. Казнь Теленёва описывается следующим образом:

«Видимый триумф свободы обрел характер конвульсивной страсти... Из толпы слышался смутный шум, но ни один голос не был различим, кроме криков самой жертвы: испускаемые ею проклятия радовали сердца палачей. Эти чудовища были, по большей части, мужчинами замечательной красоты, их манеры и поведение отличались природным благородством и мягкостью. (Так и написано, ей-богу не вру: *all had a manner and bearing that was naturally noble and gentle.*) Больше чем людей, они напоминали ангелов зла, лица которых еще сохраняли свое изначальное величие. Федор и сам был похож на своих мучителей...

...Казнь Теленёва началась. О небо! какая ужасная смерть! Чтобы еще больше увеличить муки несчастного, они поставили связанных Ксению и Федора прямо перед ним... Одну за другой они отрезали его руки и ноги; и когда истекающий кровью обрубок простерся перед ними, — чтобы не слышать криков умиравшего, ему заткнули рот его же отрезанной ступней» (2, 128, 130).

Ксения сходит с ума тут же, на эшафоте; каким-то образом это становится понятно толпе, обуянной конвульсивной страстью, и, по причине «чисто русского уважения

к сумасшедшим», казнь приостанавливается. На следующий день являются силы порядка, и Федор спасен. Тем не менее его отправляют в ссылку, в Сибирь, вместе со всей деревней. В момент отъезда умирают одновременно его жена и ребенок. Ксения выхватывает труп младенца из рук солдата, и в ее объятиях он оживает. Крестьяне и все присутствующие поражены чудом. Рассудок не возвращается к Ксении; но покой нисходит на ее душу. Бродя по окрестностям с воскресшим ребенком Федора, безостановочно повторяет она одну фразу: «Все-таки он меня любил!» Автор сравнивает ее с Мадонной.

Кончается эта готическая, как сказали бы в 1839 году, история цитатой из Данте:

«О дева-мать, дочь своего же сына...»

Работы истолкования тут — на роту психоаналитиков; естественно, я один не могу ее заменить. Постараюсь передать, что понял.

Конечно, центральная сцена рассказа — казнь Теленёва — воспроизведение все той же сломавшей жизнь де Кюстина кошмарной истории, о которой мы уже знаем. Только здесь находится объяснение парадоксальной, действительно «извращенной» фразе о красивых палачах с благородными манерами. Объяснение, однако, двоящееся, амбивалентное: во-первых, здесь содержится приятие Кюстином своей судьбы, согласие его на муку наказания, ибо он отягощен чувством вины; сколь угодно жестокое наказание порока — для него акт благородный, потому что, как человек дофрейдовской эпохи, он свою половую нестандартность не может не считать порочной; чтобы преодолеть это чувство вины, нужно было в то время быть другим маркизом — де Садом. Во-вторых же, можно предполагать, что Кюстин какое-то удовольствие от версальских солдат все-таки получил, поэтому воспоминание раздваивается: и мука, и удовлетворение (отсюда мотив «мягкости» манер). Возможно, что избиение произошло после того, как кто-то из солдат снизошел к домогательствам маркиза.

Понятно также, что Теленёв — символическая репрезентация самого Кюстина. Но это Кюстин, так сказать, поверженный, изгнанный из рая; по-другому — осужденный его же собственным сознанием. В заключительной подробности казни находит конечное разрешение тема «рта», при полярной смене знаков, как и водится в случаях особенно сильного вытеснения: мотив домогательства чужого рта,

осложненный кастрационным комплексом (вспомним «пилы» и «тигриные зубы» во ртах русского простонародья), сменяется мазохистской фантазией о собственном затыкаемом рте, в какой-то фантазии отрезанная ступня выступает символическим субститутом кастрированного пениса.

Сложнее с Федором, которого можно понять как образ некоей надежды на счастливые гомосексуальные возможности: во-первых, общался с царем (любимый объект), давшим ему «свободу», во-вторых, все-таки остался жив; более того — остался жив его «ребенок» (см. ниже). Его ссылка в Сибирь — образ изгнания из общества самого Кюстина, может быть, даже вот этого его путешествия по России. Порку Федора Теленёвым не нужно представлять в том же сюжете наказания; если учесть, что Федор в каком-то смысле «ребенок» Теленёва, то эта сцена приобретет иной и опять же сексуальный смысл: в символике бессознательного «бить ребенка» означает мастурбацию. Федор, таким образом, — это «пенис»; неизбежное у Кюстина описание его внешности, подчеркивающее, конечно же, его красоту, построено на четко выявленном композиционном соотношении «шеи», «головы» и «бороды». Этим — мужской статью — Федор и напоминает палачей.

И все же, как ни странно, гомосексуальный мотив не составляет главного эмоционального центра в истории Теленёва. Главная фигура здесь — Ксения. И не нужно видеть в ней объективированную женскую ипостась самого Кюстина. Это — воспоминание о его матери, а также о покойной жене и (позднее тоже умершем) их ребенке. Мать Кюстина, как мы помним, и устроила брак своего сына, настояла на нем (как Ксения устроила брак Федора).

В указанной связи нужно понимать цитату из Данте, завершающую рассказ. Мадонна, предстающая «дочерью своего же сына», — жена в образе матери: здесь подвергается полярной перестановке уже не пол, а генерационные отношения. Речь идет о жене и матери самого Кюстина. Конечно, любовь Кюстина к его жене не была сексуально окрашена; поэтому она и предстала в символическом облике глубоко любимой их матери. Ксения заменяет умершую мать (жену Федора) воскресшему ребенку: самому Кюстину, который, таким образом, предстает и отцом ребенка (коли он «Федор»), и самим ребенком (коли «Ксения» его — Кюстина — подлинная мать). Настоящая жена Федора — фигура крайне затуманенная, отодвинутая со сцены, у нее даже нет имени;

это и можно считать бессознательным желанием избавиться от реальной женщины, от фактической жены, взятой в полноте потребных отношений с нею. Свою собственную жену Кюстин хотел видеть именно «Ксенией», то есть фигурой скорее материнского плана.

Это максимум того, что Кюстин мог дать женщине: отождествить ее с собственной матерью, причем в эмоциональной оценке, лишенной каких-либо сексуальных обертонов, лишенной «Эдипова комплекса» (что было следствием его гомосексуальной фиксации). «Дочь» вместо «матери» и было преодолением — отсутствием — Эдипа.

### 8. Истоки и смысл Кюстинова славянофильства

Основной критической претензией к Кюстину, свойственной даже самым восторженным его поклонникам, является указание на то, что он представил Россией — русский «высший свет», придворные нравы оценил как национальный характер. Это не совсем так, а лучше даже сказать — совсем не так. Чтение полного текста убеждает вообще в отсутствии какой-либо связной концепции России у Кюстина, — это если и дневник, то эмоциональный, «исповедь горячего сердца» некоторым образом. В книге нет логического склада и лада, это поток чувств, при этом амбивалентных, то есть, как сказал один перестроечный остряк, склизких.

И у Кюстина можно заметить довольно последовательно проведенное противоположение русского простонародья — представителям светской, цивилизованной и европеизированной России. Эту чисто внешнюю цивилизованность он и осуждает больше всего. Тут — «маски», «мундиры» и «фасады»; ничего подобного нет по определению на противоположном полюсе социального бытия. Мы уже отмечали, что главный мотив соответствующих описаний у Кюстина — постоянное, даже назойливое подчеркивание чисто физической красоты русских мужиков (не баб!). В подтверждение можно привести буквально десятки цитат; достаточно репрезентативные примеры сохранены и в советском издании. Кюстин постоянно говорит о русских как «цвете человечества», восхищается «непонятным обаянием» русских, подчеркивает «утонченность русской натуры», доказывая такую хотя бы тем удивительным для европейца фактом, что русское простонародье любит пить чай, этот «изысканный

напиток» (3, 166), утверждает артистичность и поэтичность русских, а также их музыкальность, — и все это говорится именно о простом народе, так сказать, об униженных и оскорбленных.

Возьмем такое, например, место (РТ, стр. 210):

**«Чем ближе подъезжаешь к Ярославлю, тем красивее становится население. Я не устал любоваться тонкими и благородными лицами крестьян... Замечательно приятен и их голос, низкий и мягкий, вибрирующий без усилия. Он делает благозвучным язык, который в устах других казался бы грубым и шипящим. Это единственный из европейских языков, теряющий, по-моему, в устах образованных классов... Но надо признаться, что этому народу не хватает одного очень существенного душевного качества — способности любить. Отсутствие сердца есть удел всех классов здешнего общества, и хотя это обнаруживается различно, смотря по положению того или другого лица, но в основе это всегда одно и то же чувство, вернее, отсутствие чувства».**

Этот пассаж кончается словами: «Я завел вас в лабиринт противоречий». Но из этого лабиринта очень легко выбраться, коли у нас в руках Ариаднина нить — всепобеждающее учение Зигмунда Фрейда. Кюстину все кажется, что в глубине России, вдали от условной культурности петербургского двора красивые крестьяне готовы разделить его чувства. Когда же и это, судя по всему, не удалось, глубокая грусть овладела автором, и он заговорил о бесчувствии русских вообще.

А вот какая фраза есть в полном тексте, почти в самом конце (3, 297):

**«Россия — самая мрачная страна, населенная самыми красивыми из когда-либо виденных мною мужчин; страна, в которой редко встречаются женщины, не может быть веселой».**

Вряд ли все-таки в России, даже и 1839 года, женщин было намного меньше, чем мужчин. Просто Кюстин на них не смотрел, не замечал их, они для него не были весельем.

Что же касается русской артистичности (опять же простонародной, — Пушкин «не более чем переводчик»), то она

призвана смягчать неизбежные трудности социального общения художественной легкостью нравов: ведь Бальзак принимал же Кюстина, изгнанного из светских гостиных.

Кюстин изощренным инстинктом аутсайдера учуивает, что всякого рода сексуальные табу — не столько природное отталкивание «нормальных» людей, сколько социально-культурные ограничения. Где меньше «культуры», там больше половой свободы, — вспомним знаменитую Фрейдову дистинкцию «девочки из бельэтажа» и «девочки из подвала»: первой он прочил невроз, а второй — карьеру опереточной дивы (ср. с русской «артистичностью», мнившейся Кюстину именно на социальных низах).

В связи с этим находится еще один постоянный мотив книги Кюстина, который заметил Достоевский и не заметил И. Дьяков в «Иностранной литературе», — инвективы петербургскому режиму за его **отрыв от природы, за борьбу с природой**, которую он упорно ведет. В сущности это славянофильская тема. Сам Петербург и есть форпост этой борьбы, вообще весь «петербургский период русской истории». Эта тема начинается уже в разговорах Козловского в первых главах книги, еще на подступах к Петербургу, и идет до самого конца. См., например, 3, 229: «Здесь везде видна все та же система — система Великого Петра, увековеченная его преемниками. Этот человек верил и доказал, что воля московского царя может заменить законы природы, правила искусства, истину, историю и человечность, кровные связи и религию». Или: «В России дух деспотизма всегда проявляет себя с математической строгостью...» (1, 170). Здесь же проводится сравнение этого державного деспотизма с духом республиканского равенства, вернее уравнения, — устанавливается единство абсолютистской и революционной воли. И мы готовы уже снять шляпу перед прозорливостью Кюстина, предугадавшего вроде бы ту «логику позитивизма», «доминанцию», которые лежат в основе «диалектики Просвещения» и «европейского нигилизма», реализовавшихся полнее всего в русском большевизме, — если б не все те же психологические обертоны.

Природа для Кюстина — как и для всех прочих — это возможность убежать от стесняющих норм цивилизации. Но у Кюстина свои счеты с этими нормами, и природным, естественным будет для него то, что другие назовут неестественным, извращенным. Иными словами, природа для

него — это возможность выступить в «бабьей» ипостаси. Это и есть формула Кюстинова славянофильства.

Притом — непреходящая любовь к Николаю Павловичу. Кюстин вроде бы заметил поворот его к русским корням («православие, самодержавие, народность»), говорит о том, что император внедряет русский язык в придворный обиход и пр. Мы-то знаем, что все это было попыткой с негодными средствами — как у первого Николая, так и у третьего Александра, ибо имперский стиль по определению не может быть национальным. Но у Кюстина это не столько цепкое наблюдение, сколько все то же *wishful thinking* — желаемое, выдаваемое за действительное. Это вроде желания, чтобы Николай Павлович снял корсет. В одном месте Кюстин даже говорит, что русский император должен вернуться в Москву и жить в Кремле (3, 24). Кремль при этом описывается так:

«Башни, башни всех видов и форм: круглые, четырехугольные, многогранные; приземистые и взлетающие ввысь островерхими крышами; башни и башенки, сторожевые, дозорные, караульные, колокольни, самые разнообразные по величине, стилю и окраске; дворцы, соборы, зубчатые стены, амбразуры, бойницы, валы, насыпи, укрепления всевозможного рода, причудливые ухищрения, непонятные выдумки, какие-то беседки бок о бок с кафедральными соборами. Во всем виден беспорядок и произвол, все выдает ту постоянную тревогу за свою безопасность, которую испытывали страшные люди, обрекшие себя на жизнь в этом фантастическом мире. Все эти бесчисленные памятники гордыни, сластолюбия (?), благочестия и славы выражают, несмотря на их кажущееся многообразие, одну единственную идею, господствующую здесь над всем: это война, питающаяся вечным страхом. Кремль, бесспорно, есть создание существа сверхчеловеческого, но в то же время и человеконенавистнического. Слава, возникшая из рабства, — такова аллегория, выраженная этим сатанинским памятником зодчества» (РТ, стр. 187).

Как это примирить с известным нам высказыванием, что Кремль — одно из чудес света, ради которых следует посетить Россию? Все той же «склизкостью» — амбивалент-

ностью чувств гомосексуалиста, которого одновременно страшат и привлекают фаллические образы кремлевских башен.

Ведь что понравилось Кюстину в ненавистном Петербурге? Александровская колонна — и даже не столько она сама, сколько процесс ее водружения («эрекции»). При этом описание церемонии ее открытия (на которой он не присутствовал, ибо событие имело место до его поездки, но не преминул описать, — так оно владело его воображением) поставлено в контекст противопоставления Николая I прочим петербургским императорам: Николай восхваляется за его (мнимое) «возвращение к природе», к национальным корням. В русском издании это описание сильно сокращено. Привожу несколько фраз из полного текста:

**«Если народ хочет водрузить монумент своей мощи и величию, он должен не копировать иностранцев, но развивать свой собственный гений, — отнюдь не подавлять его. Вот тогда такое творение приблизится к подлинному божеству — Природе. Природа призывает русских к великим делам, а они, прикидываясь цивилизованными европейцами, занимаются пустяками. Император Николай оценил способности своего народа вернее, чем его предшественники, и в его царствование, нацеленное на возвращение к истине, все действительно становится великим». Следует описание подъема колонны — и далее: «Вот это я называю подлинно национальным праздником: в отличие от маскарада в Петергофе, льстящего самолюбию, но достойного в то же время сатирического изображения, — это величественная историческая картина» (2, 74—75).**

Что же природно-божественного усмотрел Кюстин в монументе, спроектированном вполне цивилизованным (а значит, оторвавшимся от природы) французом Монферраном? Да все тот же фалл, перекликающийся с кремлевскими зубцами и башнями.

Претензия Кюстина к архитектуре Петербурга, высказываемая неоднократно, — отсутствие на плоских невских берегах сильных вертикальных линий.

Природа, народ, император (красивый мужчина) — вот кюстиновская триада, которую нужно держать в памяти наряду с известной уваровской. Уваров, кстати, — тоже гомосексуалист, посланный заседать в Академии Наук своего любимца «князя Дондука».

Кюстин в той академии — член-корреспондент.

Я читал в русской газете, что в одном провинциальном городе единственное высотное здание, отведенное под что-то партийное, прозвали «член КПСС».

Это все тот же традиционный русский образ односторонней мужественности оторвавшегося от земли государства.

## 9. О разделе Польши

В самом конце советского издания Кюстина дана сцена обратного переезда путешественника через границу — соблюдена рамочная композиция. Кюстин пишет:

**«Никогда не забуду я чувства, охватившего меня при переправе через Неман. В эту минуту я вполне оценил слова любекского хозяина гостиницы. Птичка, выпорхнувшая из клетки или ускользнувшая из-под колокола воздушного насоса, испытывает, вероятно, меньшую радость. Я могу говорить, я могу писать, что думаю!.. „Я свободен!“ — восклицал я про себя»** (РТ, стр. 254).

Конечно, можно было бы и эти слова пропсихологизировать, — в них много интересного. Но зачем нам возиться с символами, с шифром, когда тут же, на той же странице идет, так сказать, открытый текст:

**«И я вспомнил одного своего знакомого немца, который, прожив несколько лет в России, покидал ее, наконец, навсегда. Ехал он вместе со своим другом. И вот, едва взойдя на английский корабль, уже поднимавший паруса, они бросились друг другу в объятия и воскликнули, плача от радости: „Хвала Господу, мы можем свободно дышать и думать вслух!“»** (там же).

Конечно, и этот немец, и друг его, и лобзания, и слезы — выдумка, такая же выдумка, как присутствующий в той же главе господин Лернэ, якобы ни за что в России арестованный; резон его пребывания в тексте — свидетельствовать о криках избиваемых в полицейском участке, это продолжение все той же истории Теленёва. Не выдуманы здесь — психологически правдивы — объятия немецких друзей, то есть гомосексуальный мотив: Кюстин чувствует психологическое облегчение, вырвавшись из страны своих

соблазнов, но образ этого освобождения опять же «соблазнителен», все те же утешения обещает.

В полном издании вслед за описанием объятий друзей следует одно рассуждение, бросающее какой-то особенно яркий свет на темноты Кюстиновой души и текста. Это рассуждение о Польше. На протяжении всей книги Польша представляла у Кюстина наиболее вопиющим примером русских преступлений. Но вот что пишется здесь (это финал 36-й главы):

**«Я предполагал вернуться из России в Германию через Вильну и Варшаву, но изменил свой маршрут.**

**Несчастья, подобные тем, что испытывает Польша, нельзя полностью списывать на роковую судьбу: в длительных бедствиях наши собственные ошибки виноваты не меньше, чем внешние обстоятельства. В определенной степени народы, как и люди, — соучастники судьбы, их преследующей; они сами ответственны за злоключения, которые одно за другим вынуждаются претерпеть. Ибо, для внимательного взора, судьба — это только развитие характера» (3, 298).**

Здесь не перемена маршрута, а измена вообще, предательство — отказ от сложившихся и весьма устойчивых представлений о Польше и России, о добре и зле, о монархии и республике. Кюстин в очередной раз дает понять, что внешний, «объективный» план его повествования, реальные его сюжеты — всего лишь символ неких иных содержаний: та же маска, фасад, если угодно — мундир. Не об этом речь ведется, — намекает он читателям (скорее всего, бессознательно все же).

Но почему для такого нечаянного саморазоблачения выбрана (выпала, как жребий) все-таки Польша?

Тут тоже особенно голову ломать не приходится. Кеннан пишет, что Кюстин поехал в Россию в компании молодого поляка Игнатия Гуровского (Ignace de Gurowski), парижского своего любовника. Таков был вроде бы и внешний повод для путешествия: пристроить молодого человека при петербургском дворе. В Петербурге они как будто бы поссорились; но уже за границей, летом 1840 года, Кюстин опять возобновил соответствующие попытки и представил Гуровского отдыхавшей в Германии на водах русской императрице. Необходимо было ждать результата всех этих

демаршей. Кюстин был готов на это, но Гуровский потерял терпение и убежал от своего благодетеля с какой-то испанской девкой (Кеннан называет ее *infanta*). Если б Кюстину все же удалось устроить Гуровского в Петербурге, говорит Кеннан, он вообще бы не стал писать книгу о России или, по крайней мере, написал бы совсем другую: не захотел бы своими инвективами причинить неприятности любимому человеку при императорском дворе. Когда стало ясно, что Гуровский к нему не вернется, Кюстин засел за книгу — осенью 1841 г. в Швейцарии (7). Отчуждение поляка вызвало у Кюстина отталкивание от Польши.

### 10. Предсказывающий назад

Курьезная книга Кюстина по-своему значительна. Такие случаи бывают, и не так уж редко: неверная, едва ли не лживая книга задним числом, по прошествии времени делается предупреждением, даже пророчеством. Приведу два примера из русской литературы: «Бесы», конечно, и роман Андрея Белого «Москва под ударом». Про первую из названных книг и про ее пророчества говорилось более чем достаточно, и мне тут добавить нечего; «Москва» же — это упреждающее описание московских (!) процессов конца тридцатых, со всеми если не деталями, то элементами: мировой заговор против России, германский (а не какой другой) шпион, борьба вокруг научного открытия «оборонного» значения, следственные пытки. Считается, что Достоевский проник в метафизику революции, разглядев за чистыми лицами самоотверженных юношей и девушек свиные хари будущих победителей; тогда «Москву» нужно назвать проникновением в метапсихологию советской власти, а еще лучше сказать, в терминах Юнга, в ее архетипы. Кюстин же разгадал, назвал, описал архетипы русской истории вообще, ее воспроизводящиеся психические содержания. Он угадал не столько русское будущее, сколько русское прошлое — «вечное прошлое», то есть миф.

Прежде чем рассуждать, почему это ему (конечно, нечаянно, «счастливо») удалось, посмотрим все же, нет ли чего в этой книге просто фактически правильного, верно увиденного и угаданного. Иногда кажется, что есть. Например: он заметил, что потенциальная опасность для России — семинаристы. Как тут не вспомнить Чернышевского с Добролюбовым, перепавшими Ленина! вообще всю эту некра-

совскую «консistorию» (а заодно и настоящую консисторию, без кавычек: Кюстин заметил, что духовенство в России не пользуется авторитетом). Но приглядимся к контексту рассуждений Кюстина о семинаристах: он говорит, что ими пополняются ряды бюрократии и что вообще высказывалось мнение, будто это диверсия Наполеона. Ясно, что на самом деле имелось им в виду: он что-то слышал от московских аристократов о Сперанском.

Наиболее впечатляет у Кюстина его догадка об идеократических тенденциях русской власти — чистой воды коммунизм! Вспомним хотя бы его возмущение легкостью, с которой нижегородский губернатор передвинул могилу Минина: простая фактическая истина не имеет в России статуса святости, понял Кюстин именно на этом примере, — ибо здесь-то как раз и манипулировали святыней! В книге можно найти на этот счет несколько очень острых формулировок, начиная уже с разговоров Козловского, сказавшего Кюстину на пароходе; «русский деспотизм ополчается против фактов» (1, 105) или: «В Петербурге лгать — значит играть роль верноподанного, а говорить правду, даже о незначительных предметах, — все равно что быть заговорщиком» (3, 94). Но подумав, понимаешь, что этот мотив «идеократии» (оружловского министерства правды) можно свести на мотив «борьбы с природой», а в последнем, как мы видели, комплексы Кюстина как раз и разрослись наиболее пышно.

Таким образом, Кюстин не сам говорит, — говорит и угадывает его бессознательное, те же «комплексы». То есть заслуги у него никакой нет, он не острый и пронизательный наблюдатель, а — медиум. «Гениально», провиденциально — бессознательное Кюстина, самый его гомосексуализм. Это и есть то, что связывает русское прошлое с коммунизмом, здесь и обнаруживается некий русский архетип.

Постараюсь объяснить. Может быть, сказанное станет ясней, если мы вспомним одну сцену из Розанова, настолько в свое время ошеломившую читателей, что ей посвятили комментарии одновременно Мережковский и Бердяев. Розанов описывает («Война 1914 года и русское самосознание»), как он встретил на улице кавалерийский полк — и почувствовал, глядя на это шествие, некую бабью истому, у него «подогнулись колени», он понял вдруг, что сила — это и есть красота и правда. Статья Бердяева, написанная по этому поводу, называлась «О вечно бабьем в русской душе». Формула почти исчерпывающая, это и есть архетип, мыш-

ление на уровне архетипов. Но это — лишь одна из сторон русского мифа, который в этой его ипостаси можно свести к призванию варягов: тех же больших всадников на больших лошадях. Другая сторона — сами эти всадники, князья, правители, «мужчины». И в русской истории союз этих «всадников» (власти) и «баб» (народа, земли) так и не сумел стать браком, любовным соединением, орошающим почву и оплодотворяющим землю. Отношения власти и земли было отношениями насилия. Это смутно поняли славянофилы, в аксаковской теории «государства и земли» попытавшиеся развести (чуть ли не прямом матримониальном смысле) — власть и народ в проекте некоего социального дествства, дать народной жизни монастырское определение (вне власти, вне политики, чуть ли не вне жизни). Позднее о том же, но уже более осознанно писал Бердяев в «Душе России» — о метафизической истерии русского духа, вызванной насильничеством мужского элемента в отечественной истории. Не происходило в ней любовного оплодотворяющего проникновения и слияния мужского и женского (это, конечно же, метафоры), то есть власти и народа, государства и земли. Вот это и был «гомосексуализм» — как метафора этого разъединения: основная, если угодно, метафора русской истории. Заикленность власти на себе, автоэротизм власти. И в большевизме эта ее, русской власти, черта находит максимальное выражение — в большевицкой реальной практике обеспоживания земли, уничтожения всего на ней произрастающего: «тот же лик с глазами нелюви», как сказал поэт, тотальная нелюбовь.

Но все эти метафоры, так сказать, овеществляются на психологическом уровне, где сексуальные детерминанты играют такую важную, а то и определяющую роль. Для **настоящего** гомосексуалиста **реальны** отношения, нам представляющиеся аллегорическими. Маркиз де Кюстин, действительно влюбленный в русского императора, полную невозможность извлечь из этой влюбленности какое-либо чувственное удовлетворение легко мог представить в образе холодной, отчужденной, не способной к эмоциональному сочувствию власти. Он объективировал в этом образе свой персональный крах. Но персональная неудача приобрела внеличное и сверхличное значение, поскольку произошло нечаянное совпадение индивидуального «комплекса» с объективным измерением русской истории, обнажилась реальная проблема вот этой разведенности и противопоставлен-

ности, «нелюбовных» отношений элементов русской исторической структуры.

Происшедшее с Россией сильно напоминает феномен, известный в психоанализе под названием «перенесение», «раппорт». В терапевтической процедуре психоанализа в отношениях пациента и врача наступает период, когда первый сосредоточивает на последнем все свои «комплексы», когда врач становится для него символическим воплощением всех его стремлений и отталкиваний (а у невротика всякое чувство амбивалентно, всякое стремление соединено с отталкиванием). Раппорт — это как бы болезнь в кратчайшем очерке, компендиум невроза. Но ведь точно то же можно сказать и о большевицком периоде русской истории: то же «перенесение», концентрат всего происходившего раньше. Так по Кюстину мы можем судить о русской истории, его книга — психологический конспект этой истории.

Кюстин выступил в роли вот этой русской «мистической бабы», о которой писал Бердяев в связи с Розановым. И эта роль ему в высшей степени удалась — потому что здесь даже и не роль для него была, а самая суть его собственной души, «естественное» ее состояние. Можно заметить, что гомосексуалисты вообще являются лучшими истолкователями русской души, лучшими ее «медиумами»: назвать хотя бы того же Бердяева. (Правда, Бердяев — не столько «баба», сколько «всадник», его гомоэротичность концентрируется на другом, мужском полюсе.)

В связи с этим перестает удивлять загадка Кюстиновой книги, тот факт, что она оказалась нечаянным пророчеством о коммунизме. Это было пророчество, обращенное назад, в архетипические глубины русской истории. Кюстин угадал русское будущее — коммунизм не потому, что он хорошо знал русское прошлое или правильно увидел русское настоящее — Россию 1839 года, а потому что он в собственных переживаниях воспроизвел один из вечных русских образов, русских архетипов — нелюбимой, брошенной жены.

Вообще же медиум — человек по определению слабый, пассивный. Он отнюдь не управляет формулами пророчеств и ходом событий. Будь Кюстин русским и доживи он до большевицкой революции, он стал бы, максимально, наркоминделом Чичеринным, который, по воспоминаниям Бориса Бажанова, приставал к стоящим на часах у его кабинета

красноармейцам, так что наблюдатели острили: не Чичерина охранять надо, а часовых от Чичерина.

В этой реинкарнации Кюстин взял реванш у избивших его солдат.



### ПРИМЕЧАНИЯ

1. **George F. Kennan.** *The Marquis de Custine and his Russia in 1839.* Princeton University Press, 1971, pp. 28—29 (footnote).

2. *Ibid.*, p. 71.

3. **Маркиз де Кюстин.** *Николаевская Россия.* М., 1930 (перепечатано фототипическим способом в 1990 г. издательством ТЕРРА (стр. 52—53). В дальнейшем ссылки на это издание — РТ (русский текст) — даются в тексте).

4. **Ален Безансон.** *Русское прошлое и советское настоящее.* London. Overseas Publication Interchange LTD, 1984, стр. 23—24.

5. **Russia,** by The Marquis de Custine. In three volumes. Second edition. London. Longman, Brown, Green, and Longmans, 1844, v. 2, p. 211. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)

6. **Kennan,** pp. 4—5, 5—6.

7. *Ibid.*, p. 70—71.



## ПОРТРЕТ ЕВРЕЯ

Живой

Одна несомненная и неизменная истина пребудет об Илье Эренбурге: в течение всей своей литературной жизни он умел удерживать общественное внимание и на видимом небе советской литературы оставался звездой первой величины. Это некий литературный аналог Микояна: оставался цел и невредим во всех чистках и качках века. «Поднимем анкету». Самое начало двадцатых — «Хулио Хуренито» и последующая негативная, но тем более привлекательная слава «буржуазного писателя» в советской словесности. Тридцатые — «перековка» и сразу же — вхождение в «золотой фонд» с «Днем вторым»: делается советским классиком. О годах войны и говорить нечего — популярность Эренбурга сравнима разве что с нынешней — «бардов». В послевоенное еврейское лихолетье удерживался на поверхности и бойко представительствовал «бастион мира» во всех заграницах. «Оттепель» — тут тем более говорить не о чем: сам же ее, можно сказать, и выдумал. Становится на все хрущевское десятилетие главным либералом, а начав публикацию мемуаров и добившись переиздания «Хуренито», приобретает у новой советской интеллигенции репутацию мудреца, гуру, пандита; более того — умудрился «пострадать» за художников в начале 1963-го, чем окончательно завоевал сердца тех же интеллигентов.

На этом, так сказать, литературном посту он продержался чудовищно долго: почти столетия. Если и можно говорить об «отставке», то отставка после 63-го была не менее почетной, чем того же Микояна: тиражи, поездки к старому другу Пикассо и пышный, по первому классу, некролог. Конечно, *выжил* (любимое его словцо) не он один, даже и в литературе. Можно назвать Федина, Леонова, Тихонова, Шкловского — эти тоже оставались в изящной

словесности и все же были (стали) литературными мертвецами: кто замолчал, кто писал ерунду, кто просто «скурвился». Эренбург не только никогда не молчал, не только писал все время (хотя бы и ерунду), но и, самое поразительное, *не* «скурвился». Конечно, без грязнотцы дело не обошлось; но грязнотца эта была, можно сказать, какая-то располагающая к себе, чуть ли не приятная, во всяком случае свидетельствующая о жизни на том чисто подметенном кладбище «жертв революции», которым глядела советская литература. Много, конечно, можно сказать об Эренбурге, одного не скажешь: что он стал при жизни мертвецом.

Итак, «Эренбург остается жить» — вот эмблема этой судьбы (такую записку выдал ему замнаркома Карахан, когда его выгоняли из общежития наркоминдела). За такие удачи обычно приходится платить, и дорого. Ренегат? За то и пощадили? Но ренегатов было много, и пощадили далеко не всех. И вообще не будем морализировать — ведь мы говорим о предмете, который никакого морализирования не терпит, ибо, как сказал философ, жизнь выше морали (смягчим: по крайней мере — шире). В том-то и дело, что ренегатом он не был. «Живой» — вот самое подходящее слово об Эренбурге. Сам он об этом так писал в романе «Лето 1925 года»: «Почему я принимаюсь на любой почве? Сказали „живи!“, дали штаны и миску супа, готово — живу. Мои годы напоминают водевиль с переодеванием, но, ей-ей, я не халтуру, я только подчиняюсь. Я могу написать „Хуренито“, а в жизни исправно мычать и проделывать соответствующие триста шагов, как самый заурядный баран. Измены здесь нет — ведь никто никогда не поставил мне на сердце клейма „такой-то“, просто меня перепродавали из рук в руки, измены нет, есть смена, чередование профессий, стран, так называемых „убеждений“ и еще — шляп». Слова эти какие-то очень человечные, ведь Эренбург в самом деле написал «Хуренито». Человек — именно потому, что «баран», отнюдь не потому, что «звучит гордо». У Беккетта есть пьеса, в которой герои — старик со старухой — живут в мусорных ящиках, и кто-то о них говорит: «копошатся — значит существуют». Исчерпывающая онтологическая формула. «Измены» эренбургские — не от «идейной неустойчивости», просто он любил жизнь в мусорных ящиках. Можно сказать, что в мусорных ящиках настоящая-то жизнь и происходит: это знаменитое «подполье». Когда мы говорим о писателе «не-

чистоплотный», — это моральная оценка. В случае Эренбурга это попросту копрофилия. Но это было в нем чуть ли не единственным от писателя, от поэта. Говорили (Геббельс!) о деструктивной фантазии «Треста Д. Е.»; важно другое: в европейской пустыне в зверином лике является поэт, «Пастернак». По-другому это называлось «Звериное тепло».

«Живой» — так был назван в деревенской повести неутопающий колхозный мужик Федор Кузькин. «Живой» — это слово не менее подходящее для обозначения человека, чем классическое «смертный». «Кай (вариант — Сократ) смертен»: мы в Афинах. Но ведь есть еще и Иерусалим! Кому же это определение — живой — пристало больше, чем евреям: сколько ни бьют — нет на них погибели! «Жид — жив»; словосочетание во вкусе Цветаевской прозы, «корневая рифма». Философема «живости» — жизненности, жизни — наводит мысль на еврея преимущественно. Об этом писали и философы, Ницше к примеру, сказавший очень важные слова о еврействе, и слава Эренбурга началась с того, что он очень ловко использовал их в «Хуренито». Даже такое течение было — «философия жизни», и кроме упомянутого Ницше вторым ее столпом был французский еврей Анри Бергсон со своей «длительностью»: философия его — апология и апофеоз некоего органического прозябания, биология как онтология («копошатся, значит существуют»). Это та философия, которую хотели и не сумели написать наши славянофилы. И тут вспоминаем, что Эренбурга однажды назвали славянофилом; сделал это Шкловский в «Зоо»:

Прежде я сердился на Эренбурга за то, что он, обратившись из еврейского католика или славянофила в европейского конструктивиста, не забыл прошлого.

Из Савла он не стал Павлом. Он Павел Савлович и издает «Звериное тепло».

Дальше Шкловский говорит, что Эренбург сумел собрать в роман чужие мысли, но это не недостаток его, а прием, потребный для «Хуренито»: в этой вещи Эренбург «почти художник».

Выстраиваются определения: еврей, славянофил, почти художник. Даже в католиках вроде бы побывал. Измены или переодевания? Протей? Вячеслав Иванов? Я настаиваю на известной органичности.

Ключевое слово, конечно, — «почти художник». Марина Цветаева сказала об Эренбурге (кажется, апокриф): «Циник не может быть поэтом». Но она же сказала: «В сем христианнейшем из миров поэты — жиды». Правда, это тема Иова, а не псалмопевца Давида. Эренбург признавался в мемуарах, что продолжает почитать Библию, но его в ней привлекает, видите ли, поэзия. Эренбург, думается, Иова не с Давидом сопоставлял в Библии, а скорее с обаятельным проходимцем Иосифом. В этом сопоставлении — иное силовое напряжение. Предназначено было ему не умереть, как Цветаевой, а жить, и даже пережить некоего фараона.

Итак, наметились темы, завязался некий клубок, или, как сказал бы Эренбург, любивший имитировать всяческую органичность, «колтун». Теперь будем этот клубок распутывать.

### Эренбург как писатель

Тынянов в «Литературном сегодня» (1924) развернул формулу Шкловского об Эренбурге, умеющем собрать в роман чужие мысли: в «спешно сделанную философию», которой Эренбург «начинил» своих героев, «вошли и Достоевский, и Ницше, и Клодель, и Шпенглер, и вообще все кому не лень».

Это очень легко поддается проверке, за исключением, конечно, очень далекого Клоделя. Но не меньший интерес, чем «философская система» Эренбурга, представляет составленный Тыняновым список литературных предков автора «Хуренито»:

**Какая галерея предков у Эренбурга! Достоевский и Тарзан, и Шпенглер, и Диккенс, и Гюго, и — вот теперь Андрей Белый!**

Попробуем развернуть некоторые детали из перечня Тынянова.

Достоевский. Это, конечно, сам образ героя-идеолога, каков Хуренито, только в отличие от установленной Бахтиным диалогичности романов Достоевского эренбургский роман полностью монологичен. Однако Хуренито не может быть целиком списан на Достоевского, он идет еще и от Ницше, от его Заратустры. У Достоевского открыто, так

сказать, с обнажением приема заимствована глава 27-я (выброшенная в девятитомном собрании сочинений) под названием «Великий Инквизитор вне легенды». Инквизитор, натурально, Ленин, взявший на себя бремя насильственного облагодетельствования человечества, и кончается глава тем, что Хуренито, как и положено «зеркальному» Христу (то есть антихристу), целует его в высокий лоб.

Ницше. Мы уже сказали, что Заратустра может считаться литературным предком Хуренито: взят сам тип мудреца-парадоксалиста, романа нет вне монологов Хуренито, он к ним и сводится. Но кроме этого чисто формального сходства есть и другое, неизмеримо более важное, содержательное: Хуренито трактован как метафизический тип еврея, как его чистая идея, и эта трактовка, вне всякого сомнения, заимствована у Ницше, из книги его «Антихрист». Единственной художественной выдумкой Эренбурга в романе (правда, чрезвычайно удавшейся) является раздвоение авторского «я»: идейный монолог отдан «мексиканцу» Хуренито, а еврейская ипостась автора дана в его собственном биографическом облике, подчеркнуто сниженном. Тем самым мысли Хуренито обрели некий надчеловеческий или, по крайней мере, сверхъевропейский («мексиканец») масштаб. Но ничего мексиканского в монологах Хуренито, конечно, нет (Маяковский сказал или повторил чью-то глупость, что прототип Хуренито — Диего Ривера), это именно еврейские монологи. Роман Эренбурга — ироническое воплощение той мысли Ницше, что формой существования еврейства является паразитирование на языках чужих культур. Это и есть *провокачество* Хуренито.

Сказанное лучше всего подтверждается обращением к тексту самого Ницше. Выписываем здесь полностью 24-й фрагмент из «Антихриста»:

Я касаюсь здесь только проблемы возникновения христианства. Первое положение к ее разрешению гласит: христианство следует понимать единственно в зависимости от той почвы, на которой оно выросло, — оно не есть движение, противоположное иудейскому инстинкту, оно — сама его последовательность, дальнейшее заключение в его ужасающей логике. В формуле Спасителя: «спасение от иудеев». Второе положение гласит: психологический тип Галилеянина еще познаваем, — но лишь в его полном вырождении (являющемся вместе с тем изуродованием и

обременением чуждыми чертами) может он служить для того, для чего был использован, для типа Спасителя человечества.

Евреи — самый замечательный народ всемирной истории, ибо, поставленные перед вопросом о бытии и небытии, они прямо-таки с жуткой сознательностью предпочли бытие какую угодно ценой: этой ценой было радикальное искажение всей природы, всей естественности, всей реальности, всего внутреннего мира так же, как и внешнего. Они отграничили себя от всех условий, при которых до сих пор мог жить, имел право жить народ, они создали из себя противоположение естественным условиям, — они бесповоротно извратили по очереди религию, культ, мораль, историю, психологию в нечто противоположное их природным ценностям. Мы встречаем тот же самый феномен еще раз и в невыразимо увеличенных пропорциях, хотя лишь как копию: христианская церковь, по сравнению с «народом святых», лишена всякого притязания на оригинальность. Именно это и делает евреев самым роковым народом всемирной истории: в своем последствии они сделали человечество до такой степени фальшивым, что еще и теперь христианин может иметь антиеврейские чувства, не понимая, что он представляет собой последний иудейский вывод.

В моей «Генеалогии морали» я впервые дал психологическое объяснение противоположения аристократической морали и *ressentiment*-морали, указав, что последняя происходит из отрицания первой: но это и есть целиком иудейско-христианская мораль. Чтобы мочь говорить «нет» всему, что представляет собою на земле восходящее движение жизни, удачливость, мощь, красоту, самоутверждение, — ставший гением инстинкт *ressentiment* должен был измыслить себе тот другой мир, откуда это утверждение жизни являлось бы нам, как зло, как негодное в самом себе. По психологическому подсчету, еврейский народ есть народ самой упорной жизненной силы, который, будучи поставлен в невозможные условия, добровольно, из глубочайшего благоразумия самосохранения, принимает сторону всех инстинктов декаданса, — не как подвластный им, а потому что он угадал в них мощь, с помощью которой можно отстоять себя против «мира». Евреи являют собою контраст всем декадентам: они должны были представляться ими до иллюзии, они, проявив *non plus ultra*

актерского гения, сумели стать во главе всех движений декаданса (в качестве христианства Павла), чтобы создать из них нечто более сильное, чем всякая говорящая «да» партия жизни. Декаданс, для стремящейся в иудействе и христианстве к власти породы людей, для жреческой породы, есть лишь средство. Эта порода людей имеет жизненный интерес в том, чтобы делать человечество больным и исказить понятия «добрый» и «злой», «истинный» и «ложный», придавая им опасный для жизни и клеветнический по отношению к миру смысл.

Эти слова законспектированы Эренбургом так: Хуренито «решил (это было 17 сентября 1912 года), что культура — зло, и с ней надлежит всячески бороться, но не жалкими ножами пастухов Сапаты, а ею же вырабатываемым оружием. Надо не нападать на нее, но всячески холить язвы, расползающиеся и готовые пожрать ее полусгнившее тело. Таким образом, этот день является датой постижения Хуренито своей миссии — быть великим Провокатором». Когда персонаж, именуемый Илья Эренбург, в главе под названием «Пророчество Учителя о судьбах еврейского племени» берет слово для достаточно серьезного самовыражения, он на самом деле цитирует Ницше: «Уничтожь „да“, уничтожь на свете все, и тогда само собой останется одно „нет“!» Говорящая «да» партия жизни остается за чертой, но надо увидеть, что эту черту провел не сам Эренбург. Заслуга Эренбурга, если угодно — его художественный такт — в том, что он сумел осознать в себе еврея и принять эту ситуацию, вместо того чтобы возмутиться «реакционностью» Ницше.

Нужно вспомнить, что такое решение было исключительно трудным для тогдашнего, вполне добропорядочного, русского интеллигента, каким был Эренбург. Невозможно было понять *проблематичность* еврейства, еврейство как специфическую проблему; попытки Розанова славы ему не прибавили. Думается, что Эренбургу помогла эмиграция: пограничная (чтоб не сказать «заграничная») ситуация, полагаемая изгнанием, дала ему возможность осознать в себе еврея, вернее, само еврейство понять как пограничную ситуацию — и провести соответствующую черту. Даже если эта черта, как мы видели, — цитата из чужой книги, это не умаляет заслуги Эренбурга. Париж был тут ни при чем, вместо Парижа мог бы быть какой-нибудь Коламбас, Охайо. Но, конечно, в Москве он не разобрался бы ни в Ницше,

ни в Розанове, для этого нужен воздух изгнания. В Москве, в России («тюрьме народов», не забудем) Эренбург не чувствовал себя евреем. Алексей Спиридонович вопрошал: «Учитель, разве евреи не такие же люди, как мы?» Да и не вопрошал даже, вопроса такого — не было, евреев — не было. Знание об этом пришло в Париже как экзистенциальный опыт. Именно так: еврейство — не «категория», а «экзистенциал», еврейство нужно выбрать. Так, во всяком случае, было до Холокоста. Даже в «Хуренито» еврейство Эренбурга — эстетическая позиция, нечто помогшее ему найти себя как писателя, и только. «Поэт», «художник» (хотя бы даже и «почти») стал получаться, когда обозначился «еврей». Вот это отождествление в себе художника и еврея было громадным в духовном опыте открытием Эренбурга, поначалу только чисто эстетическим. И Эренбург, наверное, дописался бы до чего-нибудь значительного, если б вместе со всеми русскими евреями на какой-то срок из Иовов не попал в Иосифы. С другой стороны, Холокост тоже ведь поэзии не способствует: одно дело — метафорическая башня из слоновой кости (или «гетто избранных» Цветаевой), другое — вполне реальная газовая печь. Вообще между Сциллой ГУЛАГа и Харибдой конторы Эйхмана трудно было удержаться на эстетической позиции. Еврейство оказалось чем-то большим, чем поэзия, — но в конце концов именно оно сохранило Эренбурга от нашего забвения.

Вернемся, однако, к «философской системе» Эренбурга. Нельзя считать, что Ницше был им усвоен, так сказать, без переводчика. Здесь следует назвать Льва Шестова. Чтение Эренбурга привычным к философии глазом обнаруживает очень значительные следы русского истолкователя Ницше. «Хулио Хуренито» можно при желании вести хотя бы от «Апофеоза беспочвенности»; эренбургский «нигилизм» идет у него от Шестова, если, конечно, то, что мы здесь имеем в виду, можно назвать нигилизмом. В школе Ницше нигилизмом именовалось то, что сейчас называется «идеологией», — нечто иссушающее источники жизни, т. е. теоретически-моральные концепции бытия. Это и называл Ницше декадансом, первым декадентом был у него Сократ. У Шестова критика идеологий (или просто «идей») обращалась иногда в прямую издевку, например, в его статье о втором томе «Толстого и Достоевского» Мережковского Шестов сравнил «общую идею» любой книги с тем топором, из которого солдат в русской сказке сварил щи. Это уже

подход Хуренито. В «Апофеозе беспочвенности» — масса парадоксов, чуть ли не прямо воспроизведенных великим Провокатором: «Все теории и идеи — фикжмы и кринолины», «нам отраднo видеть легкомыслие молодых», «человек волен менять свои убеждения как перчатки». Или вот такое высказывание: «Пока оседлые люди будут искать истины, яблоко с дерева познания не будет сорвано. За это дело должны взяться бездомные авантюристы, природные кочевники, для которых *ibi patria, ubi bene*». Если вы не знаете соответствующих текстов, вам будет очень трудно определить, кому принадлежит эта, так сказать, иудейская гносеология — эренбургскому Хуренито или самому Льву Шестову. Идеал писательства у Шестова — «доверяющая себе непоследовательность». Эренбург тщательно выводит своего «Хуренито» по этим прописям.

Как говорит психоанализ, нет ничего тайного, что бы не стало явным. Когда человек хочет что-то скрыть (а скрывать ученичество у Шестова советскому писателю в 30-е годы было необходимо), он непременно проговаривается. Эренбург проговорился в «Книге для взрослых», один из персонажей которой наделен фамилией Шестов. (Кажется, проще было бы назвать его Шварцманом, — никто бы и сейчас не догадался!) Этот Шестов долженствует иллюстрировать собой излюбленный тезис настоящего Шестова: верую, ибо абсурдно. Верует он в индустриализацию; это ли не абсурд? — втихомолку ухмыляется Эренбург, озабоченный однако в этой книге тем, чтобы и самому произвести впечатление верующего.

Следует упомянуть также Гершензона. Гершензон и сам был под влиянием Шестова. Какой-то рецензент (кажется, Адамович) сказал, что гершензоновская партия в «Переписке из двух углов» — не более чем аккомпанемент на ноты Шестова. Вряд ли можно говорить о влиянии Гершензона на Эренбурга хотя бы потому, что «Переписка» велась в одно время с «Хуренито». Здесь не заимствования и не влияния важно отметить, а духовное сродство, типологическое сходство, общность еврейского культуроборческого сознания.

Культуроборчество евреев мало способствует творческой работе в культуре, такая работа почти всегда сводится у них к комментарию и популяризации, к ординарному профессорству, к исполнению, к переводу, к переработке «по мотивам». Относительно литературы это доказывает сам сэр Исайя Берлин. (Правда, в другом повороте это и назы-

вается «культурой».) Шкловский написал о себе: «Я — полужидом и имитатор». Если придерживаться такой пропорции, то окажется, что Эренбург — имитатор вдвойне. Поэтому понятна и законна подражательность его как писателя, то, что он сам назвал «обезьянничаньем».

«Галерею предков», установленную Тыняновым, можно и должно расширить. Почему-то он не назвал Замятина. Между тем, Замятин — писатель, в наибольшей, пожалуй, степени подвергшийся имитации Эренбургом. Замятин писатель весьма разностильный, и подражать ему, видимо, не надоедало. Есть у Эренбурга подражания «Островитянам» и «Ловцу человеков» (эта линия продолжается вплоть до очерков Англии в «Визе времени»: не Англия Эренбургу понравилась, а длилась замятинская стилевая инерция), есть и другие, от Замятина «Уездного» и «Алатыря»: так написан, к примеру, рассказ «В розовом домике» из сборника «Неправдоподобные истории». «Жизнь и гибель Николая Курбова» тоже частично написана под Замятина, но в основном под Андрея Белого (ритмическая проза, доведенная до пародийности, даже вводящая рифмы: «Другие вздыхают — „Прекрасная Дама“ — туманы, и где-то в легчайшем зефире трепещет вырез нечаянной шеи. Была ему дамой машина, и нежно шептал он „динамо“»). Доходило до того, что Эренбург, этот остроумец с твердой репутацией, повторял замятинские остроты. Так, сравнение им писателей со слониками и крольчихами, т. е. рожающими редко или часто, в речи на первом съезде писателей, взято из давней статьи Замятина («Закулисы»).

Подражал Эренбург, натурально, и французам, как классикам (Гюго — «Трубка коммунара»), так и современникам: роман «Лето 1925 года», например, списан с модных тогдашних новинок, взять хотя бы «Интернациональную Венеру» Пьера Мак-Орлана. Проекция его на литературу сразу же обнаруживает вторичность, даже несерьезность его как писателя, недаром статьи о нем Тынянова написаны, можно сказать, юмористически, вторая статья называется «200 000 метров Ильи Эренбурга». Название этой статьи указывает на кинематографическую «легкость» Эренбурга: он сам писал в мемуарах, что старался внести в прозу эстетику кино. Дело интересное, но и здесь он подражал: Блэзу Сандрару (см., например, рассказ «Акционерное общество Меркюр де Русси» в книге «Шесть повестей о легких концах»). Вспомним тут, кстати, еще одного «предка», названного Тыня-

новым — Диккенса. Под Диккенса написан роман «Любовь Жанны Ней», где по конторе сыщика бродит слепая девушка Габриель, эквивалент Поля Домби.

Сказанное не означает, что читать Эренбурга «не интересно», совсем нет! «Лето 1925 года», например, вещь очень нужная для понимания Эренбурга как человека. Но одновременно это — приговор литературе: когда со страниц романа лезет на вас автор, значит книга плоха, это закон. Читая Набокова, можно кое-что угадать в жизненных обстоятельствах автора (например, что «Зина Мерц» была любовницей «художника Романова»), но, во-первых, это ребус, далеко не всем понятный, во-вторых, вообще не имеет значения, потому что Набоков — художник, книги его представляют сверхличный интерес. Эренбург очень интересен как человек, и его книги многое в нем объясняют, но и только, они не существуют вне и помимо автора. Отсюда же — большая значимость у Эренбурга «философской системы», чем «галереи предков». Поэтому вернемся к «философии» — упомянутому Тыняновым Шпенглеру и не упомянутому Муратову.

В «Хулио Хуренито» Шпенглера как раз мало: роман был написан в большой спешке, сразу по приезде автора на послевоенный Запад, и если к тому времени он успел прочесть «Закат Европы», то вряд ли успел усвоить. Стопроцентно шпенглеровские книги Эренбурга — это «Трест Д. Е.» и, конечно, «А все-таки она вертится!» Шпенглеровство Эренбурга — чрезвычайно важная составляющая его духовного облика, то, что он пышно называл «верностью времени» (порой становившейся попросту мотивировкой для его оппортунизма).

«А все-таки она вертится!», однако, не историософский трактат, это эстетический манифест, гимн конструктивизму. Он вдохновляет, может быть, только одной фразой Шпенглера, но зато главнейшей у него: в наше время и важнее, и честнее изобретать авиационные моторы, чем писать маслом или сочинять метафизические системы. Многих (на время и себя) Эренбургу удалось убедить, что двадцатый век — великая культурная эпоха, обладающая главным признаком всех великих культурных эпох — единством стиля.

Может быть кое-кто из читателей вспомнит дискуссию, проведенную «Литературной газетой» в середине 60-х годов, — между реликтовым марксистом М. Лифшицем и будущим диссидентом Г. Померанцем — о модернизме в

искусстве. Мы, приученные к немудрящим матюкам Никиты по адресу абстракционистов, были, помнится, приятно удивлены необычайной серьезностью и даже как бы аргументированностью выступления М. Лифшица против модернизма. Основной его тезис был: модернистское искусство — явление одного порядка с тоталитарным деспотизмом, оно есть функция тоталитарного общества. Факты, приводившиеся Г. Померанцем и свидетельствовавшие об обратном — о поощрении тоталитарными режимами художественно реакционных течений в искусстве, — как-то очень убедительно парировались М. Лифшицем, и чувствовалось, что он мог бы, дай ему волю, сказать что-то еще. Теперь мне ясно, в чем было дело и почему выступавший с «партийных позиций» М. Лифшиц казался столь убедительным: все его соображения родились из чтения старой эренбургской книги, так сказать, случайно уцелевшей при обысках.

Это не значит, что сам Эренбург был против модернизма и что Лифшиц заимствовал у него негативные аргументы. Дело не в этом. Эренбург, воспевавший конструктивную красоту нашей эпохи, задним числом оказался пропагандистом тоталитаризма!

Несколько цитат в подтверждение сказанного (Эренбург перечисляет общие черты новой жизни и нового искусства):

Стремление к организации, к ясности, к единому синтезу. Примитивизм, пристрастие к молодому, к раннему, к целине. Общее против индивидуального. Закон против прихоти. Следовательно, не уходя в рамки какой-либо секты, можно с уверенностью сказать, что на Западе новое искусство кровно сопряжено со строительством нового общества, будь то: социалистическое, коммунистическое или синдикалистское.

Вот еще более выразительное высказывание:

3. Коллективизм. Синтетичность эмоций, образов, форм, ритма. Т. е. не интернациональное и демократическое, а антинациональное и антиаристократическое. Восприятие духовного аристократизма, эстетизма, избранничества, как скучной патологии. 4. Омоложение. Примитивизм, пожалуй, «барбаризация», если это слово применимо к современным американцам, т. е., при усовершенствовании всей материальной культуры, упрощение психологии.

Отсюда бодрость и жизнерадостность, конец «изломам»... Борьба с загроможденностью не только психологической, но и философской. Разгром мозгов. Свежая струя идиотизма, влитая в головы читательниц Бергсона и Шестова.

(До войны). Последние рецидивы 19 века — теософия, неокатолицизм, Бергсон, Клодель, Бердяев etc. Лягушка-индивидуализм надувается донельзя: попытки сверхчеловеческого, кончающиеся в кабаках. Смутное томление о некой дисциплине. Кануны.

Вот исчерпывающая «тоталитаристская» формула:

**...В целом первенствует сознание, что правильно сконструированное искусство способно существовать лишь в разумно организованном обществе.**

Создается даже впечатление, что Эренбург воспеваает не тоталитарное общество как таковое, а именно тот его вариант, который получил название немецкого фашизма. «А все-таки она вертится!» иногда начинает напоминать руководство для режиссера, организующего парад «гитлер-югенд» в Нюрнберге.

Конечно, фашистом Эренбург не был, а был он, как и полагается еврею, модником. Книга Эренбурга — очередная эстетическая утопия, порождение того самого романтизма, который на ее страницах отпеваётся и хоронится. Это очередная — романтическая по природе — попытка «перестроить жизнь по законам красоты». Но двадцатый век все-таки оказался таким, каким его рисовал Эренбург в своей книге. Со временем он, естественно, изменил оценки, но описаний менять не потребовалось, их нужно было разве что продолжить, что Эренбург и сделал в романе «Буря». В этой всесторонне слабой книге есть одна действительно сильно написанная сцена — как Лео Альпера убивают в газовой камере: торжество индустриального стиля.

Это был для Эренбурга провиденциальный знак — как опасно привязывать себя к колеснице времени. Но он от этой колесницы так и не отвязался. Дело в том, что у него не было альтернативы.

Ведь помимо прочего Эренбург в «А все-таки она вертится!» сводил счеты с искусством — в себе. Повторялась старая история: биографическая проблема проецируется вовне, то есть, как рассказал об этом сам Эренбург, горбун-приказчик

идет служить в чека. Призыв «библии конструктивизма» — к смерти искусства; по-другому, ликвидация его как «отвлеченного начала», или, на жаргоне эпохи, растворение искусства в жизни; «самоубийство искусства», его «харакири» (Эренбург в той же книге). Конструктивизм позволял Эренбургу покончить с искусством, не становясь гоголевским Чартковым. Им была найдена высокая мотивировка для достаточно низкой истины: как «идейно» не быть художником, не будучи им фактически. Прочтите список сотрудников Лефа, приложенный к 13-му тому Маяковского: на 99% это люди даже не второго, а третьего сорта. Эренбург был человеком немелким; но художником он все же не был. Автономность искусства яростно отрицалась им, потому что сам он не был автономным художником. Эта ситуация рано или поздно должна была заставить его «служить».

Посмотрите, как Эренбург расправляется с искусством: «Еще в древней Греции говорили: национализм — это первая наивность глушца и последнее убежище плута. Да, жизнь локальна. Достоевский во Франции обрел бы гармонию: женил Митю на Грушеньке, Ивана на Кате, а Алешу на Лиз. Все ясно каждому. Детали даже не национальны, а локальны (почти уездны). „Вот, вот, — подхватывает удовлетворенный повинист, — совершенно верно, ведь важны именно детали!“ Суждение, опоздавшее, как и автор его, на целый век. Идет искусство общее, обобщенное, обобществленное. ИСКУССТВО ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ». Шовинизм здесь, конечно, не при чем, это слово подпущено для дискредитации той бесспорной истины, что искусство локально, что живет оно деталями («всесильный бог деталей», — писал Пастернак). Эренбург от Пастернака все-таки отказаться не хочет и поэтому затаскивает его — в конструктивизм! Но вот для «местечкового романтизма» (Шкловский) Шагала места уже не находится. Вспомним, как «идиотизм новых варваров» Эренбург противопоставлял Бергсону и Шестову. Один из этих философов — апологет органического прозябания жизни, второй — самый яростный противник воспеваемого Эренбургом рационализма. Вспомним также самых больших писателей «конструктивного» века. Пруст — предельный психологизм, Джойс — реабилитация мифа, Кафка — провидец абсурдности тоталитаризма (вырастающего из «конструктивного», рационального корня). Эренбург пытался вдохновляться Блоком, принеся себя и свое искусство в жертву времени. Но

самому Эренбургу жертвовать было нечем. Не только Блоком, «Кавалеровым» он при всем желании стать не мог, оставалось — в позиции Андрея Бабичева произносить на коммунальной кухне речь об эстетических преимуществах индустриализованных харчевен. Но конструктивизм Эренбурга — тот самый топор, из которого солдат варил щи.

«Звериное тепло», которое не удалось удержать Эренбургу, было, таким образом, не столько «славянофильством», славянофильским почвенничеством, сколько *искусством*. Искусство, к которому его всю жизнь тянуло, — не конструктивные небоскребы Америки, а «розовые домики» старой Москвы, «мифология луж», найденная им у Пастернака, мышинные норы, стоячая зацветающая вода, в которой только и водятся бактерии флоберовской прозы. Через много лет, попав в Америку, он прикидывался советским простаком и удивлялся: откуда здесь Фолкнер? — как будто Америка на самом деле такова, как в декларациях конструктивистов.

Не нужно думать, что Эренбург и в самом деле уверовал в конструктивизм. Уже «Курбов» — не что иное, как антитезис конструктивистским декларациям. Курбов, падший ангел, геометр, Спиноза Лубянки, с небес, где звезды и законы, падает на землю, в трактир «Тараканий брод», в объятия отнюдь не математической, а вполне физической Кати. «Физически, в хрюкало», как говорится в одном рассказе Замятина. Конечно, «Жизнь и гибель Николая Курбова» не роман, а очередной манифест, на этот раз антиконструктивистский. Идея его — биология сильнее геометрии. Увы, жизнь не победила лубянскую геометрию, а Курбов погиб. (Тынянов: «У Эренбурга гибнут все герои. Их ломкость поразительна — это потому, что природа их — не то кинематографическая фильма, не то иллюстрации к классикам».) Но зато Эренбург вспомнил, что кроме Германии со Шпенглером есть еще Италия с Павлом Муратовым, автором «Образов Италии». Лучшая после «Хуренито» книга Эренбурга — «Виза времени», в ней он заставил спорить Шпенглера с Муратовым.

Как эссеист Эренбург идет, бесспорно, от Муратова, хотя в мемуарах он, как всегда, наводит туман и что-то бубнит о Жюле Валлесе. Естественно, в генеалогии «советского писателя» парижский коммунары предпочтительней какого-то подозрительного эмигранта. Вот для примера фраза из «Образов Италии» (из третьего, в России не выходившего,

тома): «Романским церквам часто бывает свойственна особенная деловитость и домовитость, которая уже не встречается позже в церквах готических и в церквах Ренессанса. Они созданы в ту эпоху, когда церковь еще не была ни экстазом пылких душ, ни академией свободных людей Возрождения». Всякий читавший «Визу времени» сразу же узнает что-то слишком знакомое! Тема «Визы» — не столько апология времени, сколько спор с ним. Эренбург здесь только тем и занят, что, разъезжая по Европе, ищет в ней глухие углы и несговорчивых людей. Выразительнейшая антитеза современности, найденная им, — лопари, в статье под названием «Вне игры». Всяческими симпатиями автора пользуются словаки, цыгане, еще не до конца реформированные Кемаль Пашой турки, в России — батумские аджарцы и, конечно же, грузины, во Франции — бретонцы. Так усмешка скептика делается на время позицией художника: ведь это и есть тот «колёр локаль», который столь яростно отвергался в «А все-таки она вертится!» Но зато читатель обнаруживает в старых изданиях «Визы» цикл статей о Польше, где автор испуганно бежит от фанатичных хасидов, ставя им в пример несомненный и бесспорный прогресс евреев в СССР, хотя убегает недалеко и ненадолго, всего лишь до «Лазика Ройтшванеца».

У Муратова Эренбург научился не только писать эссе или разбираться в живописи, но и, так сказать, научился жить: нашел в этой роскошной костюмерной одежду по фигуре. Та самая тема «канунов», постановку которой Эренбург до конца дней считал главным, если не единственным своим открытием, идет у него от Муратова, можно даже сказать еще точнее — из статьи «Судьба Боттичелли» (первый том «Образов Италии»). Муратов писал:

...Редко какой художник так переживал и так выражал духовное содержание своей эпохи, как Боттичелли. В его творчестве и в его жизни есть два ясно обозначенных периода. Время Юлиана и Симонетты, время сонетов Лоренцо Великолепного и стансов Полициано, время турниров и карнавальных шествий было временем расцвета Боттичелли. Время Савонаролы и иноземных нашествий, время апокалиптических бедствий Италии было временем его пути к гибели и забвению. Боттичелли разделил судьбу своего города и своего народа... Боттичелли и его друзья жили накануне великих исторических гроз, но эти грозы

никогда не приходят внезапно. Предчувствие их задолго тяготеет в воздухе, делает бледными лица, неверными улыбки, беспокойными взоры. Оно примешивает смутную печаль к радостям, и оттого эта радость становится еще острее... он для нас свой, в нем уже живет наша мысль, наше чувство и наше воображение. Его беспокойная душа утратила простую гармонию мира, так же как утратили ее мы. Он был одним из первых героев нового человечества, обреченного жить под равнодушным небом и на опустошенной земле, усеянной обломками разбитых верований, пророчеств и обещаний.

А вот что писал Эренбург в мемуарах: «Я увлекался книгой „Образы Италии“. Муратов как будто заглянул мне в душу: он писал, что „Рождение Венеры“ — величайшая картина в мире. Я пытаюсь теперь разобраться, чем меня подкупал Боттичелли. Вероятно, сочетанием жизненной радости с горечью, началом эпохи неверия, умением придать смятению гармонию». Речь здесь идет не только о Боттичелли, это ретроспекция всей эренбургской жизни. В другом месте в тех же мемуарах: «Я вырос в сочетании двойного света и прожил в нем всю жизнь — до старости...» (многозначительное отточие — авторское). Ясное дело, что Эренбург не Боттичелли, но статья Муратова это «форма», «идея» эренбурговской жизни, причем учитывая раннее знакомство Эренбурга с этим текстом, можно сказать, что он сознательно отливал себя в эту форму. А эпоха, несомненно, способствовала такой идентификации: Эренбург застал и парижский карнавал, и Савонаролу.

Вот почему хороша «Виза времени»: в ней Эренбург достиг единства стиля и судьбы. Книга эта «экзистенциальна», но автор сумел не нарушить основной закон искусства, он избежал прямоговорения. Лиричность «Визы» прикровенна: Германия, Норвегия, Польша или те же лопари — это инкарнация душевных состояний автора. По этой же причине не ищите в «Визе» ни Германии, ни лопарей, эта книга беспредметна, мир в ней не противостоит писателю как «в-себе-бытие», но включен в иное единство — самодвоящего авторского «я».

Эссеистике Эренбурга, однако, не вредили никакие заимствования («Хулио Хуренито» — тоже ведь не что иное, как беллетризованная эссеистика). Мы говорим это без всякой иронии: эссеистика — литература на литературе, подоб-

ные реминисценции диктуются ее жанром. Никого не обманывала также подражательность Эренбурга-беллетриста, скорей даже веселила умных критиков (как Тынянов). Хуже было, когда Эренбург стал переписывать самого себя.

Это началось отнюдь не в мемуарах «Люди, годы, жизнь» (которые чуть ли не на девять десятых, — разбавленные водой «Книга для взрослых» и «Портреты русских поэтов»), а значительно раньше — в конце двадцатых. «Единый фронт», например, это второй, и ухудшенный, «Курбов»: Свен Ольсен, фабрикант спичек и организатор косного человечества — такой же бегущий женщин идеалист, как и спинозист с Лубянки. Конечно, интересно и в пользу автора говорит, что он понимал гомогенность технического прогресса и расстрельной практики, но иного мы и не ждали от поклонника Льва Шестова. Ирония Эренбурга как всегда на высоте: свет разума — серная спичка; он еще не знал, что эту спичку можно разжечь в водородную бомбу, несмотря на соответствующее пророчество в «Хуренито». Но что уж совсем плохо в «Едином фронте», это некое подобие Хуренито в образе международного богача еврея Вайнштейна, которого автор почему-то решил сделать пьяницей и гулякой.

«Бурная жизнь Лазика Ройтшванца» — еще одна попытка повторить успех «Хуренито», а также опыт реабилитации в художественной практике так неосторожно обруганных польских хасидов. Эренбург еще раз попробовал себя как художник — и взял локальный материал. Это была, так сказать, попытка написать нечто на идиш. Он, несомненно, прочитал к тому времени «Хасидские легенды» Бубера, а кроме того, как явствует из мемуаров, познакомился в Париже с Башевисом-Зингером, нынешним нобелевским лауреатом. Но «Хуренито» нельзя сделать на локальном материале, поэтому Эренбург отправил своего героя путешествовать. Получилось худшее, что может быть в искусстве — смешение стилей: в парижских кафе не говорят на идиш. В мемуарах Эренбург пишет, что эту книгу называли «еврейским Швейком»; непонятно, кто и для чего это делал.

Не нужно думать, что Эренбург перестал быть художником, когда пошел на службу в «Известия». Во-первых, строго говоря, он им никогда и не был, во-вторых, если уж мы говорим о «творческом кризисе», то таковой обозначился значительно раньше консервации Эренбурга в «зо-

лотом фонде советской литературы». Тут нужно поменять местами причину и следствие: Эренбург пошел служить, потому что он не удался как писатель.

### Эренбург ищет человека

В мемуарах Эренбург рассказал, как в детстве к нему приставили репетитора, который его гипнотизировал, чтобы заставить заниматься арифметикой, а в награду угощал несуществующими тянучками. Эти тянучки поданы им как некая аллегория его жизни: работать, мол, заставляли тяжело, а платили символически. Это, надо полагать, относится к его позднейшим работодателям. Но интересно, что в «Книге для взрослых» та же история рассказана по-другому, несуществующие тянучки выступают там аллегорией поэзии. Мораль: искусство — нестойкое дело. Так Эренбург убеждал себя в 1936 году, что «реконструктивный период» лучше и конструктивизма, и всех Венер Ренессанса.

Мемуарные главы «Книги для взрослых» написаны так, чтобы не смутить новых друзей Эренбурга, московских комсомольцев. Эренбург не растерял своей иронии, ее сколько угодно и в этой книге, но нельзя думать, что, ухмыляясь втихомолку, он своих новых знакомых презирает, — наоборот, он им завидует, даже подражает, старается то ли «опроститься», то ли «воплотиться», как черт Ивана Карамазова хотел воплотиться в семипудовую купчиху.

Диоген написал не дошедший до нас трактат об эстетике безобразного. Эренбург поклонялся кубизму как убийце «так называемой красоты». Кроме того, оба были тем, что сейчас называется «хиппи». Диоген «искал человека» — днем и с огнем. В «Хуренито» Эренбург заставил заниматься тем же добротного русского интеллигента Алексея Спиридоновича Тишина — и посильно это занятие высмеял. Через пятнадцать лет Эренбургу пришлось заняться тем же самому. Он «нашел человека» на аммиачном заводе в Москве, в эпоху второй пятилетки. Это — вышеуказанные комсомольцы.

Несомненно, Эренбург возвращался в Москву «хиппарить», или, если вспомнить фразеологию начала века, «свлечь с себя древнюю культуру». Славянофильская (романтическая) тяга к ниспадению, к «звериному теплу» всегда была ему свойственна, он несомненно чувствовал, что «жизнь в культуре» у него получается не так, как хотелось бы. «Лето 1925 года», где герой, наделенный всеми биографи-

ческими приметам автора, убегает «на дно», — книга очень важная для понимания Эренбурга. Была тут и «регрессия» — воспоминания о юности в «Ротонде», когда Эренбург еще не разуверился в своем поэтическом призвании. Кроме того, человека, начавшего пятый десяток, иногда тянет к молодым, а Эренбург и всегда любил возиться с ребятишками, это у него, похоже, получалось: вот и «Хуренито», говорит Тынянов, написан для учащихся средней школы, это, как сказали бы мы сейчас, «дайджест». Я не думаю, что расчет у Эренбурга был с самого начала — попасть в советскую литературную элиту, хотя кое-что в активе он и числил, и не столько дружбу с Бухариным, уже оттесненным к тому времени на вторые роли, сколько похвалу лично тов. Сталина, еще в 24-м году остановившего благосклонное внимание на «Ускомчеле». История с «Днем вторым», печатание его на свой счет в Париже и рассылка именных экземпляров в Москву, убеждает в том, что Эренбург вел кампанию вполне серьезно, но трудно отделаться от впечатления, что он сумел бы довольствоваться меньшим.

Эренбург потерял настолько всё, что вряд ли его могли утешить советские триумфы. Но, конечно, жизнь устроила с ним высокопробную шутку: распрощавшись с искусством (это и значило для него — потерять все), он был провозглашен классиком.

В конюшнях иронии много коней, сказал поэт.

Годом своего «обращения» Эренбург называет 1931-й. Мы не знаем что с ним в точности происходило в это время, знаем достоверно только одно: в этом году он ездил в Испанию. Книга об Испании была написана (авторская датировка) в декабре 31-го—январе 32-го. А сразу же за этим (февраль—апрель 32-го) был написан роман «Москва слезам не верит».

Место действия романа — парижский дешевой отель «Монблан», который автор заселил различными проекциями своего «я». Среди этих «я», естественно, московский парижанин художник Иван Мей, русский эмигрант Голубев, никак не умеющий понять, что в Москве — рай или ад, жена Голубева, в конце концов этот отель сжигающая (упражнение на модную тогда тему «Я жгу Париж»), немец Купферт, то ли бывший, то ли будущий фашист, основной говорун романа, неудавшийся поэт Монфре, наконец, самое интересное, — некто Бине, коммунист, оказавшийся полицейским осведомителем, — не «великий провокатор», а что-

то попроще — предатель, мелкий агент. Купферт пытается оправдать Бине: «Может быть, все это и не столь просто?.. Может быть, он терзался, нарочно залезая в самую грязь?.. Только в пропастях и раскрывается душа!.. Он сам себя оборвал: а деньги?.. Кстати, герой получал за душевные бездны помесечно...» Силовые линии романа идут от Мея к Бине: первый, уезжая из Парижа, оставляет там все свои холсты и совершенно серьезно собирается в Москве малярничать, второй — это и есть «расплата» за предательство первого, «расплата» не только как моральный термин, но и как бухгалтерская операция — у кассы, наличными. Но для «амбивалентности» предателем назван как раз Бине, тот, что продает коммунистов, а не Мей, что им по дешевке продается. «Москва слезам не верит» — это видение Эренбургом своего советского будущего, как оно представлялось ему в начале 32-го года.

Откуда же появилось у Эренбурга сознание предательства? Обратимся к книге об Испании, реакцией на которую была «Москва». Эта книга нечто прямо противоположное «Визе времени» с ее поиском патриархальных добродетелей в машинизированной Европе. Теперь же, когда Эренбург попал в самую настоящую европейскую деревню с искусством, дон-кихотами и нищими на мадридской Гран Виа, он вдруг опять вспомнил Шпенглера: «У каждого времени свой пафос... Мы вправе предпочесть эмалированный чайник прекраснейшему из кувшинов».

Итак, Эренбург снова против кустарных промыслов, каковыми ему мнится искусство. В «Визе» он спорил со временем, здесь он снова ему поклонился. Важнейший для него город в Испании — Барселона, здесь, видите ли, выслана разведка в будущее, и даже знаменитый анархист Дуррути — за дисциплину. В 31-м Эренбург не потерял еще ни глаза, ни пера, и его описание «испанских Хлестаковых», несмотря на наигранное негодование, пленяет читателя: ведь не хуже других Эренбург понимал, что Хлестаков — поэт. Он убегает от этих прелестных людей не потому, что они «буржуи», а потому что они живут по законам поэзии. «Испания» переполнена выпадами против искусства: «порочная изошренность искусства», «самое подлое барокко», искусство «было хлебом, оно стало кокаином» и пр. В Испании Эренбург услышал песню о матросе — песню о песне, как говорит он сам, об эмоциональной силе искусства; эта глава называется «Прощаясь с матросом», и как раз в ней

идет речь о вышецитированных чайниках. Тут же: «Беда в том, что Испания, как и другие государства, никак не хочет отказаться от искусства: она заменяет его суррогатами... Сейчас нужны не образы, не рифмы, но статистика и прокламации. Всадник не захотел отчалить с матросом. Он предпочел сушу. Что же, тогда надо мужественно отвернуться от шелковых парусов, надо заняться делом — машинами или дорогами, не пробуя подменить уплывшего матроса портативным патефоном». Это, конечно, о РАПП'е и АХРР'е. В наше время «на смену светскому искусству, хилому и печальному, должен прийти новый абсолютизм». Эренбург не хочет, если уж он собрался в Москву, писать там «Бруски», он предпочитает стать маляром, — так и надо понимать ламентации Ивана Мея. Только непонятно, причем здесь искусство, — будто в это самое время в Москве, помимо Панферова, не писали Платонов и Пастернак, а в Париже — Цветаева. Вернее, слишком понятно: собственную неудачу в этом деле, в искусстве, Эренбург хочет свалить на эпоху, об этом мы уже говорили. Потом этот «конструктивистский» запой спадает, и с похмелья Эренбург пишет «Москва слезам не верит».

Надо ли говорить, что в Испании Эренбург тоже «нашел человека»? Конечно, для этой роли не подошли кабальеро из мадридских кафе, их заменили батраки Андалузии: «Батраки Андалузии старательно оговаривают свое право на несколько „сигар“, это, конечно, не сигары — у них и на папиросы не хватает, нет, это пятнадцать минут отдыха, столько, сколько предположительно курят сигару, это право несколько раз в день не только работать на процветание графа или маркиза, но лежать на земле, глядеть вдаль или просто дышать». Это — условие, на котором сам Эренбург соглашается поехать в Москву. Он еще не понимал, что положение у него хуже, чем у андалузских батраков, что никаких условий он ставить не вправе. Сигары его лишили. В его случае это была знаменитая «трубка» — некий нездешний символ, атрибут завсегдатая парижских кафе или, на худой конец, «Прагер Диле». Вернее, трубку оставили, по Эренбургу, как его же герою, малолетнему коммунару, пришлось пускать из нее мыльные пузыри.

Один из этих мыльных пузырей называется «Книга для взрослых». В мемуарах Эренбург упоминает эту вещь с некоторой эмфазой, видно, что она для него чем-то значима, он говорит об «увлекательности и порочности» ее замысла —

именно включить автора в число персонажей. Но что же порочного он здесь увидел? Во-первых, такой прием был канонизирован одним из литературных мэтров эпохи Андре Жидом в его «Фальшивомонетчиках» (хотя у него персонаж-автор не носит его собственного имени), во-вторых, Эренбург и сам применял его не раз, еще до «Фальшивомонетчиков» — в «Хуренито», а потом в «Лете 1925 года». «Порочность» замысла «Книги для взрослых» надо искать в каком-то другом ряду. Я бы сказал, что в этой книге он пытался отказаться от себя — и не только от художника в себе (уже случившийся отказ), а — от еврея. В позднейших же мемуарах он видит себя исключительно евреем, он осознал свое еврейство и ассимилировал его. Отсюда — эта странная, задним числом, оценка.

Это может показаться неестественным: разве нужно еврею ассимилироваться с самим собой? Но это как раз случай Эренбурга. В «Хуренито» еврейство было чисто эстетической позицией, игровым приемом, маской, даже цитатой, а отнюдь не «национальным самосознанием». Затем, как это часто бывает, маска срослась с лицом, и Эренбург начал само еврейство воспринимать преимущественно эстетически, отождествил его с экзистенциальным статусом художника; это и было цветаевским «поэты — жиды». Оставалось убедиться в необратимости этого афоризма, увидеть, что понятие «жид» шире понятия «поэт». Это произошло позднее. Но в «Книге для взрослых» у Эренбурга отказ от искусства был одновременно отказом от еврейства; нечто евангелическое провозглашалось в этой книге: нет ни эллина, ни иудея, ни поэзии, ни прозы!

В 1925 году Эренбург написал статью «Ложка дегтя». Тема статьи — «приток еврейской крови в литературу». Но «еврейство» и «литература» отождествляются здесь. Оба начала понимаются как некий противовес — современности, истории, культуре. Т. Манн назвал бы такой противовес критическим. И неизбежно появляется слово «романтизм» для обозначения этого тождества. В статье «Романтизм наших дней» (сборник «Белый уголь, или Слезы Вертера») говорится: «Вне этого никакие „школы“, никакой прогресс не предохранят нас от подмены человека механическим фантомом». Здесь «это» — искусство, но в «Ложке дегтя» — «это» уже еврейство с его генетически запрограммированной иронией, которую Эренбург с полным основанием называет романтической:

При виде ребяческого фанатизма, начального благоговения еще не приглядевшихся к жизни племен усмешка кривит еврейские губы. Что касается глаз, то элегические глаза иудея, съеденные трахомой и фантазией, поднимаются к жидкой лазури. Так рождается «романтическая ирония».

В представлении Эренбурга этих лет искусство и еврейство несут сходную культурокритическую функцию. Это и есть «ложка дегтя» в медовых бочках как христианского мессианизма, так и утопий «образцового коммунального хозяйства» (так бывший большевик называл в 25-м году марксистский социализм). Евреи взрастили многие лозы, но их пафос — не виноделия, а сухих губ. Появляется образ соли:

Или же концентрация самих по себе живительных свойств неминуемо ведет к смерти? Ведь без соли человеку и дня не прожить, но соль едка, жестка, ее скопление — солончаки, где нет ни птицы, ни былинки, где мыслимы только умелая эксплуатация или угрюмая сухая смерть.

И в жизни Эренбурга настал такой момент, когда он больше не мог выдержать этой стопроцентной концентрации. Понадобились бочки уже не меда — воды. Это история его вторичного прихода к большевикам. Но интересно, что в «Книге для взрослых» — своего рода исповеди новообращенного (а скорее, блудного сына) — образ соли, данный почти теми же словами, связывается уже не с еврейством, а с писательством:

Писатели обычно избегают общества людей своей профессии. Они недолюбливают художников и актеров. Они предпочитают им инженеров или химиков. Это инстинкт самосохранения. Соль необходима для живого организма, но скопление соли — солончаки, мертвый мир, без травы и птиц.

Итак, Эренбург перешел на бессолевую диету. Причину этого решения мы уже знаем: он понял свою художественную несостоятельность. Отказ от искусства и был отказом от «соли». Но одновременно, в силу вот этой психологической нерасторжимости для него еврея и художника, — отказ от искусства требовал отказа от еврейства, самостоятельной,

добровольной, осознанной жертвы еврейством. Это он и сделал в «Книге для взрослых». Книга эта — имитация, а еще лучше сказать, симуляция веры: позиция, согласно самому Эренбургу, невозможная для еврея.

О «Книге для взрослых» можно было бы написать отдельное эссе, так она показательна для некоей короткой, но значимой эпохи советской жизни, примерно между 1931-м и 1936-м годами. Как ни дико звучит это сейчас, это был у нашей интеллигенции период либеральных иллюзий. В очередной раз появилась у интеллигентов надежда на «термидор». «Надежду» в данном случае у Эренбурга нужно понимать буквально, это имя героини «Книги для взрослых» — Надя. Эту самую Надю Эренбург сделал поэтессой, наделил ее своими же ранними стихами и заставил выйти замуж за большевика Кроля. Имя Кроль — тоже шифр. Читатель Эренбурга вспоминает, что так прозывался один эпизодический персонаж из «Рвача», коммунист не у дел, но со славным прошлым, носитель якобы высокопробного европейского скепсиса, тип Радека, надо думать. Теперь, когда со скепсисом («солью») решено расстаться, Эренбург берет того же самого Кроля и всячески его утепляет. Теперь это некий добродушный хлопотун, сделанный по схеме, предложенной Горьким: Ленин шупает простыни у автора очень своевременной книги. Коллизия в том, что Надя (поэтесса) уходит от Кроля к киношнику Гронскому (в последнем, по отрывочным упоминаниям современников в различных мемуарах, можно узнать сценариста начала 30-х Ржешевского, который, говорят, очень хорошо *рассказывал* свои сценарии), но потом возвращается, решив, что «нельзя жить с зыбью» (т. е. с искусством). Кроль эту блудную дочь революции, натурально, принимает, что должно, по видимому, в проекции на эренбурговскую биографию, символизировать «День второй».

Наряду с этой сентиментальной линией, идет линия «героическая»: Эренбург во плоти якшается с упоминавшимися уже аммиачными комсомольцами, заставляя их между делом бормотать под нос Пастернака (а нынешнему читателю очень интересно вспоминается, что Пастернак был назван свиньей не где-нибудь, а именно на съезде комсомола). Все это нужно понимать в том смысле, что Эренбург из солончаковой пустыни, которой нынче мнится ему искусство и вообще всякого рода «гетто», прорвался к людям, «нашел человека».

Апофеоз «Книги для взрослых» — появление тов. Сталина, беседующего с ивановскими ткачихами и забойщиками Донбасса, и персонажа, в довоенной литературе именованного «Клим Ворошилов». И тут читателю вспоминается картина, виденная им в детстве, кисти художника Герасимова, кажется: те же вожди в каком-то поднебесье, чуть ли не на крыше Кремля — зубчатые башни, сверкающие сапоги, ордена, привинченные к шинели, усы. Очень впечатляющая была картина, очень красивые вожди. Я говорю вполне серьезно: в картине Герасимова были одновременно монументальность плаката и «красота» конфетной коробки. И тогда мы начинаем как-то по-другому видеть ту же «Книгу для взрослых», начинаем понимать, что в ней «что-то есть». Я долго думал, кому подражает Эренбург в этой книге, решил было, что — «Нефти» Бабеля, но потом понял, что оба они идут одним путем, и не друг другу подражают, а имеют в виду некий предносящийся обоим стилевой образец. Это, конечно, наш знаменитый *социалистический реализм*.

Абрам Терц первым понял, что социалистический реализм — не мертворожденный продукт канцелярского творчества, а имеющий право на существование художественный стиль. Определяющая черта этого стиля, по А. Терцу, монументальная плакатность, нашедшая лучшее выражение у послереволюционного Маяковского (и идущая, надо думать, от Леонида Андреева). Вырождение стиля А. Терца связывает с тем, что к нему пытались искусственно привить никак сюда не идущий психологический и бытовой реализм из традиции девятнадцатого века. Мы бы дополнили это наблюдение А. Терца: соцреализму удавался не только монументальный плакат, но и еще один жанр — буколическая идиллия. Наиболее ярко черты стиля сказались не в литературе, а в кино: ославленные тридцатые годы на самом деле знают интересные соцреалистические работы. Плакат, с многочисленными элементами политической карикатуры, — два первых фильма о Максиме (третий испорчен как раз на указанный А. Терцем манер). Пример буколического жанра — «Учитель» Сергея Герасимова. Об этих фильмах можно говорить что угодно, но они имеют *стиль*, а значит эстетически правомочны. Более того, советское искусство знает случай — единственный и уже не повторившийся — удивительно удавшегося органического сращения плаката и буколического: это, конечно, «Чапаев». Феноменальный и, заметим, никем не организованный успех «Чапаева» нужно

постоянно держать в уме, думая о судьбах советского искусства, о его социальных проекциях, о его нереализовавшихся возможностях, наконец, о его «архетипах».

Но вернемся к литературе. Шедевры буколического соцреализма создал Андрей Платонов, известнейший из них «Фро». Лучший соцреалистический поэт все же не Маяковский, а Заболоцкий в его «зверином» цикле: это технизированный руссоизм, образы зверей, строящих социализм, призваны «остранять», т. е. всячески подчеркивать, мифему обретенного рая, преодоленного грехопадения. Поэтому неудивительно, что советская литература знала короткий, но плодотворный период расцвета детской литературы, и здесь главным явлением был не Корней Чуковский, с его переделками с английского, а очень интересный Аркадий Гайдар. Если угодно, «детская литература» и есть модель социалистического реализма: ребенку свойственны как беспричинная радость бытия, дающая буколику как жанр, так и отсутствие какой-либо сентиментальности, известная жестокость, вполне оправдывающая плакат с его чистыми тонами, отсутствием нюансировок и примитивной моралью «кто не с нами, тот против нас», вырастающей не из «Капитала», а из нравов детской.

Вопрос о причинах появления соцреализма представляет немалый, хотя здесь и второстепенный, интерес. Между прочим, не кто иной как Эренбург предсказал его появление. В одной из статей «Белого угля» есть слова о желании людей на канате организовать уютное чаепитие. Буколика требовалась в порядке психологической компенсации: люди, жившие в ГУЛАГе, не могли не сложить песню «И никто на свете не умеет лучше нас смеяться и любить». Ни в коем случае нельзя забывать, что «Фро» написана автором «Котлована».

Я не сомневаюсь, что книга Эренбурга первоначально называлась «Сказка для взрослых». Эренбург, сколько он в ней (как и в «Испании») ни отрешивался от искусства, решил еще раз попробовать — и сделал заслуживающую внимания попытку написать нечто в духе социалистического реализма, стилевое задание которого он уловил вполне правильно зорким глазом и чутким ухом. Повторялась вечная эренбургская история: большая эстетическая культура (в этом случае совершенно правильно ориентировавшая его на «сентиментальную сказку») не могла компенсировать недостатка (отсутствия) художника в Эренбурге.

Для того, чтобы Эренбург перестал искать художественную идентификацию и окончательно осознал в себе еврея, потребовался Холокост, это всемирно-историческое доказательство от противного автономности еврейства, его самодостаточности, несводимости его судеб к каким угодно культурным проблемам. Оказалось, что «просто» быть евреем, вне поэзии и вне России, вне коммунизма и вне кубизма, — уже достаточно высокий жребий. Эренбург «нашел человека» в себе, и этим человеком был — еврей. И в дальнейшей его жизни, несмотря на все ее компромиссы, появляется некая монументальность. Компромиссы оставались его личным делом. Но сквозь лицо, может быть и несимпатичное, обладателя паспорта и носителя определенной биографии, проступили черты духовного типа.

### Рассуждение об иудейском племени

Я не хочу, чтобы нижеследующее приняли за так называемый филосемитизм. Никакой особенной любви у меня к евреям нет. Мне кажется, ее и не может быть — по определению, ведь евреи суть те «дальние», о которых говорил Ницше, еврей — проект человека, его «идея». «Этика любви к дальнему» — тоже проект и тоже идея. Более того, антисемитизм может ориентировать в проблеме еврейства куда более адекватно, чем филосемитство, как всякий опыт, он обогащает. У Набокова в «Даре» мелькает человек, о котором сказано, что у него слишком добрые глаза для писателя. Нельзя быть слишком добрым, если хочешь понять что-то и жить с чем-то. Бердяев говорил, что ненависть, как и любовь, может быть методом гнозиса. Это тоже относится к теме «кризис гуманизма». С позиции плоскогуманитарного мировоззрения проблему еврейства не разглядеть, ее просто не существует. «Учитель, разве евреи не такие же люди, как мы?» — спрашивает Алексей Спиридонович у Хуренито. И Хуренито отвечает: конечно нет, нельзя сравнивать футбольный мяч с бомбой. То же самое говорит Бубер: «Мы не можем стать нацией, подобной другим нациям»; «Если мы хотим быть всего лишь нормальными, мы скоро вообще перестанем быть». То, что понимают евреи, хотя бы Эренбург, должны понимать и не-евреи. И антисемитизм может быть более полезным средством предварительной ориентировки в проблеме, чем плоскостное,

лишенное соли и горечи гуманитарное видение. Зададим вопрос: кто умнее — Достоевский или Гюго, Великий Инквизитор или тот баррикадный трибун в «Мизераблях», который вещал о светлом будущем человечества — двадцатом веке? Если что-то можно поставить в заслугу коммунистической революции в России, так это то, что она, кажется навсегда, вывела из русского обихода тип сентиментального мечтателя и фразера, тип «просвещенного» добряка-интеллигента, который принес России неисчислимые беды. «Добро», «идеализм», «просвещение» могут стать, и стали, источником зла, скотства и тьмы. «Нужно искать не добро, а Бога», — говорил Лев Шестов. Религиозное возрождение в России, если оно вообще возможно и желательно, ни в коем случае не должно быть возрождением бытового и психологического идеализма. Это не значит, что русский «жесткий» человек непременно должен быть антисемитом, просто у него не будет сентиментального отношения ни к каким вопросам. И такой тип человека будет ближе к типу самого еврея. Феноменология интеллигентского духа знает ступень филосемитизма, когда кажется, что «евреи такие же люди, как мы», только умнее и просвещеннее, интеллигент на этой ступени начинает идентифицироваться с евреями и «дружить» с ними. Евреи охотно возьмется с такими людьми, но вряд ли уважают их. «Стать евреем» — значит стать «выше еврея», быть способным к самопреодолению, трансцендированию. Сами евреи только этим и занимаются. Это проблема «сверхчеловека» Ницше. Еврейство — проблема антропологическая по преимуществу, а не национальная, не социальная и не историческая; можно сказать, что это единственно значимая антропологическая проблема. Еврей антропологически репрезентативен. Еврейство — автопортрет человечества. Нельзя сказать: я люблю или не люблю евреев, как нельзя сказать: я люблю людей или не люблю их. Вот почему проблема антисемитизма неадекватна еврейству, это не еврейская проблема, а так называемый «еврейский вопрос». Меня этот вопрос не интересует, как Гумберта Гумберта не интересовал половой вопрос.

В мемуарах Бориса Бажанова, бывшего секретаря Сталина, рассказана одна поразительная история. Брат Якова Свердлова жил в Америке и уже сумел пустить там корни, но когда большевики взяли власть, председатель ВЦИКа позвал его в Россию, и он вернулся. Что же поразительного в этой истории? А то, что этот американский брат был ни

кем иным, как *банкиром*, т. е. в коммунистической мифологии, воплощением духа капитализма, плакатным буржуем. Но этот буржуазный статус не помешал коммунисту Свердлову пригласить его в коммунистическую Россию, а тому — приехать. Эту историю можно толковать по-разному. Можно сказать, что для евреев не существует классовых границ внутри самого еврейства, что соблазны власти сильнее соблазнов богатства, можно, наконец, выразиться более эмоционально: «слеталось воронье на труп России», и это последнее высказывание будет с определенной, а именно русской, точки зрения верным. Только и эта точка зрения будет односторонней: так может говорить человек, у которого есть Россия. Но ведь далеко не все люди на земле обладают этим преимуществом. Что делать человеку, у которого России нет? И вообще ничего нет, кроме денег и Америки? Свердловский брат был бы не на высоте еврейского призвания, если б остался с деньгами и с Америкой. Он выбрал коммунистическую Россию и смерть в ГУЛАГе. Он выбрал — остаться евреем. Ибо еврей ищет не только «где лучше», но и «где глубже» — интереснее, опаснее, рискованней. Как заметил один философ-еврей (Шестов), там где глубже, всегда наверное не лучше, а хуже, совсем худо. Еврей — тип «испытателя» по преимуществу.

Бабель писал («Гюи де Мопассан»):

В ноябре мне представилась должность конторщика на Обуховском заводе, недурная служба, освобождавшая от воинской повинности.

Я отказался стать конторщиком.

Уже в ту пору — двадцати лет от роду — я сказал себе: лучше голодовка, тюрьма, скитания, чем сидение за конторкой часов по десяти в день. Особой удали в этом завете нет, но я не нарушал его и не нарушу. Мудрость деда сидела в моей голове: мы рождены для наслаждения трудом, дракой, любовью, мы рождены для этого и ни для чего другого.

Это нация не конторских сидельцев, и даже не лавочников, а «землепроходцев», азартных игроков, авантюристов. Здесь один из парадоксов еврейства: евреи в подавляющем большинстве «устроенные», социально реализовавшиеся люди — и одновременно никак не сросшиеся со своей маской. Основная еврейская добродетель — «встать и пой-

ти», это народ не оседлый, несмотря на солидную недвижимость. И нужно понять, что такими шатунами сделал их не антисемитизм окружающего оседлого населения, но собственная их беспокойная природа породила антисемитизм. Цыгане никого соблазнить не могут, их свобода не приправлена ничем, кроме тряпок и «музыкальности»; у евреев же, рядом с «музыкальностью», не тряпки, а меха (пресловутый «каракуль» всех довоенных анекдотов), не кибитка, а роллс-ройс, не медведь, а студия Ли Страсберга. При этом они «кочуют». Это действительно может увлечь. Меньше всего — в своем замысле, в проекте, а не в фактическом бытии — евреи принадлежат так называемой «культуре». В них нет никакой метафизической, идеальной «солидности». Я видел по телевидению документальный фильм об Эдварде Теллере — том самом, что разоблачил непутевого Оппенгеймера: он был чрезвычайно респектабелен, его немецкий акцент звучал необыкновенно солидно, он ехал в большом лимузине и говорил по телефону; рядом лежал портфель, и в портфеле была — водородная бомба! Разве гениальный ученый Зигмунд Фрейд не опаснейший подрыватель основ? Хороша терапия, породившая Герберта Маркузе и сексуальную революцию! Еврей и на вершинах культуры, и на социальных верхах остается «provocateur». Сфера еврейства — не культура, а гений, ибо, как сказал Сартр, гений это не дар, а путь, избираемый в отчаянных обстоятельствах.

М. М. Бахтин в книге о Достоевском писал, что герою Достоевского, этому «человеку в человеке», свободному сознанию, невоплощенному, незавершенному и открытому, в предшествующей литературе ближе всего герой авантюрного романа, их роднит общее отрицательное определение — отсутствие социальной прикрепленности, стабилизированных качеств, они необъективированны. Ясно, что в такой трактовке герои Достоевского суть персонажи экзистенциальной философии, хотя Бахтин и не произносит этого крамольного слова. И у Сартра в «Бытии и ничто» появляется определение, вносящее сюда окончательную ясность: *диаспорическое бытие* как характеристика человека, «бытия-для-себя», самого человеческого проекта. Герой экзистенциальной философии оказывается, таким образом, евреем, экзистенциализм оборачивается еврейским учением по предмету, как психоанализ — по методу. Более того, ведь и у Достоевского его «человек в человеке» или «всечеловек» его публицис-

тики — отнюдь не русский, существующий, воображаемый или долженствующий быть, а самый настоящий ныне сущий еврей. Поклонники «Дневника писателя» никак не могут дочитать до этого. Сатирическая подача А. С. Тишина в «Хуренито» становится вдвойне оправданной; он «ищет человека», а рядом стоит еврей Эренбург и посмеивается. Русский мессианизм Достоевского указывает не на Россию, а на еврейство, потому что всякий мессианизм есть подражание еврейскому. Но сложность проблемы в том, что евреи, будучи «всечеловеками», в то же время не похожи на других, не суть «люди как люди»: всечеловечность, конкретная тотальность нереализуемы в обстоятельствах времени и места. Вспомним знаменитую «заброшенность»: кто заброшеннее евреев? Это почти как у Орвелла: все равны, но некоторые равнее, все заброшены, но евреи заброшеннее прочих. Вспоминается еще одно определение человека у Сартра: человек есть изначальный проект своего собственного небытия. Небытие, или ничто, у Сартра не есть нуль, дыра, это скорее то, что в прежней философии называлось сознанием, то, что противопоставляется им сплошности «бытия-в-себе», этой качественно неразличимой массе. Так очередное определение человека становится очередным определением еврея.

Не надо, однако, думать, что еврейство должно быть отождествлено с сознанием, или, выражаясь более торжественно, «разумом», что это есть интеллект, «мозг» в мире тел. Такое представление в пору только какому-нибудь Максиму Горькому. Вспомним лучше писателя поострей, Розанова. По Розанову, еврейство не интеллект человечества, а нечто чуть ли не противоположное: это жизненный ствол человечества, его тело, его семя, мы бы сказали сейчас — бессмертная зародышевая плазма. Завет евреев с Богом, по Розанову, — это брачный союз, в котором еврейство играет роль женского начала. О женственности евреев писал Отто Вейнингер, автор напумевшей в начале века книги «Пол и характер». Прославленная семейственность евреев, их верность роду и племени связаны с женским, а не мужским началом. В еврействе сильно плотяное начало, оно выделяет крепкие бытовые испарения, еврейству близка мистика крови, в еврейской экзистенции еще живут в цельности, еще не расчленились дух и душа, «пар», еще заметен их общий корень. Когда возмущаются книгой Розанова «Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови», не замечают,

что гипотетические жертвоприношения нравятся Розанову, они опьяняют его, эту русскую «мистическую бабу», Розанов страшится не Бейлиса, а современных евреев, биржевиков и газетчиков, в еврействе его отталкивает не «Восток», а «Запад». Еврейский «материализм» связан не с экономикой, а с биологией, и в определенном отношении, именно в еврейской статике, Бергсон более еврей, чем Маркс.

Кровь, род, может быть, и раса? Но здесь следует говорить не о фашизме, а о Ницше. Ницше — философ как раз «еврейский», что доказывается хотя бы рецепцией его идей у Шестова. Шестова не было бы без Ницше. Первое и последнее слово философии Ницше — жизнь. Заратустра призывает быть верными земле. (То же — у Бубера: «Только тот, кто вверяет себя одновременно духу и земле, вступает в союз с вечностью».) Ницше, этот проповедник аморализма, на самом деле оказывается глубочайшим реформатором этики. Альберт Швейцер, этот несомненный святой двадцатого века, идет от Ницше, устанавливая фундаментальный принцип этики: благоговейное отношение к жизни. Евреи суть зримое воплощение этого принципа, можно сказать, что в них не теоретический принцип жизни реализован, но само ее материально-биологическое содержание. Еврей — это Адам, родовое имя человека, еврейство — субстрат человечества, тот «бульон», в котором только и заводятся живые клетки. Убивая евреев, нацизм не утверждал, а отрицал в самой сути принцип крови. Томас Манн сказал, что, как ни дико это звучит, преступления нацизма были совершены далекими от жизни идеалистами. С этой мыслью полностью согласился бы Шестов. По Шестову, идеи, идеализм (можно в этот ряд поставить и «идеологию») изначально связаны с забвением человеком древа жизни, с предпочтением древа познания. Идеализм, спроецированный социально, — это и есть идеология, современный Молох, требующий человеческих жертвоприношений.

Значит ли это, что еврейство и есть та надышанная берлога, хранящая «звериное тепло», та материнская утроба человечества, в которой можно отсидеться от бурь? Конечно нет, поскольку мы уже рождены и обречены жить в мире, «заброшены» в мир. Евреи немало, больше чем кто-либо, сделали для того, чтобы перерезать пуповину, привязывающую людей к разного рода органическим мифам. Русский философ Борис Чичерин говорил, что человеческое общество не может быть органической системой, ибо всякий организм

несвободен, преддетерминирован в своем развитии, а в обществе существует неорганический элемент, который есть свобода. В этом рассуждении — приговор всем мечтам об «окончательном устройении». Вспомним самого Гегеля, коли уж мы вспомнили гегельянца Чичерина. Еврейство органично и бытийно, но это бытие настолько «чисто», настолько «лишено определений», что уже равно «ничто». А единство бытия и ничто, по Гегелю, есть становление, процесс, история. В этом диалектическом развертывании мы и замечаем усмешку еврея, именно, знаменитую «романтическую иронию». Романтическая ирония — аналог диалектики, а диалектика есть характеристика всякой самоопределяющейся тотальности, каковой может быть, допустим, человечество. Еврейство поэтому можно назвать самосознанием человеческой тотальности. Когда Мартин Бубер пишет: «Идея и стремление к цельности в национальном характере основывается на том, что еврей более способен усматривать связь между явлениями, чем отдельные явления. Он видит лес более подлинным, чем деревья, море более подлинным, чем волны, общину более подлинной, чем людей», — он имеет в виду как раз то, о чем мы здесь говорим: это и есть романтическая ирония или диалектика. (Гегель: «Диалектика это процесс, в котором всеобщее отвергает формы конечного».) Теоретическое осознание и формулировка подобного миропонимания произведены отнюдь не евреями, но то, что у иенских романтиков и у Гегеля было специфически эстетическим или философским, у евреев выступает как всеобщая характеристика.

Подобные совпадения и заставляют говорить о всеобщности, антропологической представительности евреев, о еврее-всечеловеке. Тот же Бубер говорит: быть евреями — значит быть абсолютными людьми. Но, с другой стороны, в каждой нации существуют люди, живущие вне социальных определений, осуществляющие в своем индивидуальном бытии некий микрокосм. Здесь я говорю, конечно, о художниках, именно о гениальных художниках, т. е. о гениях как таковых. Строго говоря, понятие «гений» неприложимо ни к какому роду деятельности, кроме художественной, об этом писал еще Кант, это же очень хорошо понимал Бергсон. Есть гениальные философы, но люди понимающие давно уже догадались, что философия есть род художественной игры, что строится она не на поиске истины, а на создании мифа. Означает ли сказанное, что евреи — художники по

преимуществу, или, что то же самое, гении, что еврейский народ гениален в своей массе? Думаю, что никто не решится сказать такое, тут не нужна философия, достаточно статистики. Однако какой-то соблазн в этой теме существует, и не зря Эренбург в «Ложке дегтя» пытался отождествить литературу с еврейством как таковым. Я бы решил эту проблему так: нельзя говорить, что всякий еврей гениален, но в каждом гении есть что-то еврейское. В литературе степень гениальности лучше всего измерять степенью близости к Библии, а кто к ней ближе, чем Шекспир? Несомненный «еврей» — это Гете, и недаром Наполеон назвал его «человеком», выраженность в нем антропологической природы и есть еврейское у Гете. Говорят, что в нем было много филистерского, мещански пошлого, обыденного. Похоже, что за филистерское принимают то, что свидетельствует о беспредельной широте его натуры: этот человек полностью и во всем удался. Я не ощущаю пошлости, когда творец «Фауста» истово описывает в «Поэзии и правде» коронационные торжества какого-то захудалого курфюрста, или когда автор «Избирательного сродства», книги, в которой, кажется, запутался бы сам Фрейд, советует молодым людям учиться играть в карты, чтобы быть в обществе приятными компаньонами. Гете, присутствующий при операции слезного мешочка у Гердера, — в этой картине есть, если угодно, что-то злое (впрочем, может быть, только в ретроспекции: синхронно, это был, вероятно, только штрих бытового стиля, вроде домашних родов). Чуть ли не каждое еврейское дитя считается вундеркиндом, потом, как водится, из вундеркинда вырастает дантист или посредственный музыкант. Гете — удавшийся вундеркинд, «удавшийся еврей» — удавшийся человек.

Но «абсолютность» еврейства, ген гениальности, ему свойственный, делает его, с другой стороны, «кошмаром наций». Это слова Мартина Бубера. Два его высказывания:

До сих пор нашего существования хватало лишь на то, чтобы сотрясать троны идолов, но не на то, чтобы воздвигать трон Господень. Именно в силу этого наше существование среди народов столь таинственно. Мы претендуем на то, чтобы научить абсолюту, но в действительности лишь говорим «нет» другим народам или, пожалуй, мы сами являем собой такое отрицание и ничего больше. Вот почему мы стали кошмаром наций.

Второе:

В течение прошлого века еврей с его способностью к критике, сотрясая кумиры, не приготовил места Богу, а постарался самого Бога лишить какого бы то ни было места на земле. Вместо того чтобы научить народы служить правде, а не фикции, еврейский критицизм внес свою лепту в то, чтобы заклеить идею правды как непозволительную фикцию.

Далее Бубер говорит, что в этой деструктивной установке еврей поддались нигилизму современной культуры, он приводит слова Достоевского о том, что цивилизованный человек и не должен веровать в Бога, указывает на частичность, абстрактность нынешнего цивилизаторского стиля, не знающего целостного человека и не нуждающегося в нем, т. е. пытается еврейский критицизм списать на внешнее окружение. Он даже говорит о евреях нечто удивительно напоминающее Константина Аксакова, говорившего о русских, что общечеловеческое является у них как народное только потому, что они обставлены народами в узком смысле — «языками». Этой теме посвящена статья Бубера «Национальные боги и Бог Израиля». Как и всякое идеологически оформленное славянофильство (а сионизм и есть еврейское славянофильство, хотя самого Бубера нельзя считать отчетливым сионистом), этот тезис уязвим. У нас нет иного пути указать на Абсолют, кроме разрушения идолов, низвержения ложных кумиров. Это проблема так называемого апофатического богословия. Всякое положительное высказывание об Абсолюте грозит обратиться в идеализм, стать идеологией, теоретической абстракцией — тема Льва Шестова. Идеализм, по Шестову, — это теоретическое искривление культуры, власть идей в жизни, т. е. идеология в современном понимании. Во враждебности к идеологиям сказывается первичное содержание еврейства, а не навязанный ему культурный климат. И если оно само создает идеологии, то для того, чтобы опровергать их. Это — род игры, еврейский *Glasperlenspiel*. (Эренбург в «Ложке дегтя»: «Критицизм — не программа. Это — состояние. Народ, фабрикующий истины вот уже третье тысячелетие, всяческие истины — религиозные, социальные, философские, фабрикующий их миролюбиво, добросовестно, не покладая рук, истины оптом, истины сериями, этот народ отнюдь не склонен верить в

спасительность своих фабрикатов Мир был поделен. На долю евреев досталась жажда. Лучшие виноделы, поставляющие человечеству романтиков, безумцев и юродивых, они сами не особенно-то ценят столь расхваливаемые ими лозы»..) Здесь обнаруживается коренной романтический характер еврейского мировоззрения. Это не значит, конечно, что все евреи — эстеты, это значит, что романтизм был идеей, далеко выходящей за круг эстетического, был своеобразной антропологией, а всякая антропология прежде всего описывает еврея. Мы уже видели это на примере экзистенциализма. Сходство экзистенциализма с романтизмом во многих пунктах сомнений не вызывает. В еврействе четко прослеживаются оба полярных элемента романтической структуры: «обладание» и «томление», статика органического прозябания (Бергсон) и экстаз бунта (Маркс).

Стремление Бубера еврейский критицизм объяснить порчей еврейства в культурной диаспоре, а не его природой, объясняется тем, что сам Бубер был идеалистом-догматиком. Он жаловался на то, что «мы вернулись на нашу землю не через те ворота». Думается, что если б дело сионизма велось такими людьми, как Бубер, евреи не вернулись бы в Израиль вообще. Здесь мы подходим к теме, очень остро сформулированной Артуром Кестлером. Кестлер пытается поставить евреев перед альтернативой: или возвращение в Израиль, или ассимиляция. Но если исходить из тезиса о всечеловечности еврейства, эта альтернатива неверна. Сегодня сами сионисты говорят, что создание государства Израиль не решило еврейских проблем. Да и неверно было бы думать, что абсолютная проблема еврейства — вопрос о человеке и о его путях в мире — может быть решена такими домашними средствами. Ошибка Кестлера проистекает из его рационалистической природы, ему кажется, что человеческие проблемы вообще разрешимы, и рационализм очередной раз оборачивается утопией. Еврей в диаспоре — загадка и тайна человечества. Если угодно, в истории есть только одна тайна, и эта тайна — еврей. Еврейство нельзя сводить к «национальному вопросу» или к антисемитизму. Бубер приводит слова Морица Геймана: «То, что еврей, занесенный на необитаемый и никем не посещаемый остров, представляет себе как „еврейский вопрос“, — только это и есть еврейский вопрос». Не ясно ли, что еврей на необитаемом острове размышляет о «заброшенности»? Но это и есть вопрос человеческого бытия по преимуществу. То, что у других на-

родов заслонено и замаскировано социоморфными образованиями культуры, государственности, церковности, у евреев звучит чистой нотой. Интересные слова о евреях сказал Ибсен, в письме к Брандесу от 17 февраля 1871 г.:

**Взять, с другой стороны, иудейский народ, аристократов человечества. Благодаря чему он сохранил свою индивидуальность, свою поэзию, вопреки всякому насилию? Благодаря тому, что ему не приходилось возиться с государственностью. Оставайся он в Палестине, он давно бы погиб под тяжестью своего государственного строя, как и все другие народы.**

Аристократизм евреев, о котором говорит Ибсен, — их историческая и социальная неприкрепленность, свобода, «человеческое в человеке». Такая жизнь, несомненно, рискованна. Предлагая евреям диаспоры ассимилироваться, Кестлер хочет соблазнить их мыслью о гарантированном существовании, свести на нет элемент специфического еврейского риска. Евреи на это не пойдут. Да ведь и не существует гарантированного существования вообще, и еврейский риск — это риск быть человеком.

Откуда же этот масштаб абсолютного, этот аристократизм, эти дары? Ответ один: от Бога. В еврействе мы сталкиваемся с явлением Божественного произвола. Это основная тема философии Шестова. Бог не выбирает благо, потому что оно благо, но благо то, что выбирает Бог. Об этом же много размышлял Томас Манн, в его формулировке это тема заслуги и дара. Дар — это то, что задаром, то, в чем нет заслуги, аристократизм — это дар. Таково еврейство. Нужно понять, что оно совсем не лучше других, и не за это избрано. Оно просто избрано. Если бы Бог избрал курдов, то имелся бы курд Эйнштейн и курд Фрейд. В дарах еврейства нет ничего объективно значимого. Чудо потому и чудо, что выходит за рамки закономерности и нормы, чудо есть произвол. С Божественным произволом мы встречаемся и на уровне личностей. Любая гениальность не закономерна, а произвольна. Такова не перестающая волновать тема Моцарта и Сальери. С точки зрения разума, Сальери «лучше» Моцарта, но Бог избрал Моцарта, гуляку праздного. Когда пушкинский Сальери догадывается о том, что «правды нет и выше», он ставит тему философии Шестова: Бог — это не правда и не добро, Бог это Бог.

При таких заданиях и дарах ассимиляция становится прямым нарушением воли Бога. Степень ассимилированности еврея — степень его бездарности. Бездарность здесь следует понимать как богооставленность. Если ассимилированный еврей сохраняет свой гений, он становится русским, польским, французским гением. У нас, скажем, это Борис Пастернак, человек, в котором кроме «крови» не было ничего еврейского. Главная среда еврейской ассимиляции — не Россия и не Америка, это — *культура*. Культура искажает изначальный лик еврея. Культура — «срединное царство», по Бердяеву, а значит, царство посредственностей. Гений всегда сверхкультурен. Отказываясь от гения, еврей становится посредственностью, посредником, торговцем. Это не обязательно мануфактура или москатель, но любая «культурная деятельность». Самый сомнительный комплимент для еврейства — назвать его нацией культурной, нацией культуры: культура есть падение еврея. Поскольку евреи создают культуру, поскольку они отказываются от себя, сфера еврейства — не культура, а гений. Несомненно, евреи чувствуют это. Можно заметить игровое, ироническое отношение евреев к их собственной культурной деятельности. Когда еврей со всей серьезностью углубляется в культурную работу, отождествляет себя с ней, он перестает быть евреем. Я не могу заметить ничего еврейского в Б. М. Эйхенбауме. Но я чувствую еврейское в Викторе Шкловском, хотя он не чистый еврей, потому что в нем заметен гений, и еще потому, что ему мало теории прозы, ему нужно еще гадить в броневики гетмана Скоропадского. Итак, стремление сохранить национальное лицо создает у евреев игровое отношение к культуре, то, что тот же Шкловский назвал имитаторством. За культурной деятельностью еврейства ощущается некая дыра, метафизический ноль, ничто. В культуре еврейство, как Павел Иванович Чичиков, торгует мертвыми душами. По Мережковскому, Чичиков — абсолютная посредственность, это он называет чертом. Посредственность одного корня с посредником, медиатором. Mass media — сфера еврейства в культуре. Но гоголевский черт чрезвычайно обаятелен, это главное социальное свойство Чичикова. Блок говорил, что Гоголь влюблен в Чичикова. Здесь мы обнаруживаем истину дворничко-лакейского понимания культуры: «культура» — это манеры, умение высморкаться. Действительно, что еще можно сказать о культуре? Павел Иванович сморкался чрезвычайно солидно. Высшая реализация

типа Чичикова — библейский Иосиф, один из архетипов еврейства. Иосиф — носитель самой идеи успеха, потому что он пустой малый, наделенный обаянием и элементарной толковостью. Ничего другого для успеха и не надо. Впрочем, нужен еще Египет. Такой Египет у нынешнего еврейства — Америка, «Голливуд». Томас Манн находил в Иосифе что-то духовно значительное, потому что у него были для этого свои индивидуальные основания, он более, чем кто-либо, нуждался в посредничестве, потому что он не мог ни выйти к миру, ни остаться с собой. Не прославить светлый разум человечества в эпоху фашистского мрака хотел Томас Манн своим «Иосифом», а компенсировать свои комплексы. Эта установка была у него с самого начала, еще в «Тонио Крёгере» он говорил, что человек, носящий в душе хаос, должен быть корректно одет. В «Докторе Фаустусе» он написал Саула Фиттельберга. Это не вульгарный импрессионист, а по крайней мере Георг Брандес. Кажется, сам Т. Манн сравнивал его с Гермесом. Гермес, Меркурий — это одновременно посланец богов и бог торговли, т. е. идея посредничества в чистом виде. Плохо было бы дело у евреев, если бы не было у них никого, кроме Брандеса. Но у них есть Лев Шестов, вырвавшийся из рук юркого перепродавца и Шекспира, и Ницше. Даже самого Иосифа перетолковал еврей Фрейд: у него это сверх-я Наполеона, отсюда и египетская экспедиция. У самого Фрейда сверх-я был не Иосиф, а полководец-семит-Ганнибал, и не в Египет его тянуло, а в Рим.

Высокий еврейский тип — это не Иосиф, а Иов. «Скрытая болезнь, темный рок лишенного корней еврейского народа, — пишет Бубер, — заключается в том, что его абсолютная и его относительная жизнь раскололись». Но Иова с Иосифом и невозможно примирить, в их расколе нет ничего специфически еврейского, или, вернее, это еврейская проблема именно потому, что она общечеловеческая проблема: раскол культуры и гения. В христианской традиции эта тема называется Марфа и Мария. Жизнь в культуре отнюдь не означает прогресс в еврейской судьбе. Точнее, это как раз и будет «прогресс», но не еврейский, а всемирно-исторический. Повышенная самооценка Иосифа — то, что в быту справедливо называется еврейским самохвальством, — это самосознание культурного человечества, идеология прогресса, гуманизм как миф о человеческой автономии и мощи. Это — «всемирная выставка в Монреале». Даже в бытовых своих характеристиках еврейство представительно.

Ибо все происходящее с евреями происходит с миром. Взять тот же прогресс: этих азиатов (Бубер решительно настаивает на азиатской природе еврейства) он хочет сделать европейцами или американцами. Но ведь прогресс и всех хочет европеизировать или американизировать, европеизация и американизация и есть прогресс. И евреи отвечают на это уходом из Европы, возвращением в Азию, восстановлением государства Израиль. Таков сверхгосударственный и сверхсионистский смысл этой реставрации: «прогрессу» противопоставлен «регресс», возвращение к истокам. Идея сионизма родилась, когда Теодор Герцль понял, что либеральный прогресс ничего не дает еврейству. Не значит ли это, что он ничего не дает никому, что сама идея прогресса ложна? Вот этот сверхеврейский смысл еврейских путей нужно понять. Холокост — это не просто жертвы войны или национальной вражды, но знак обращенности человечества к самоуничтожению, следующим шагом должна была стать, и стала, атомная бомба. Такой же смысл должен быть усмотрен и в участии евреев в коммунистической революции, такова короткая, но необыкновенно значимая история их возвышения в коммунистической России. Я решусь сказать, что главным в этой истории было не то, что евреи уничтожали русских, но то, что евреи зачастую сидели по обе стороны чекистского следовательского стола. Это был апофеоз ассимиляции! Но одновременно это было самоубийство — и не еврейства, а человечества. Убийства и войны, в том числе гражданские, существовали всегда, но никогда евреи не убивали евреев. Когда это случилось, это означало, что человечество от практики войн перешло к практике самоуничтожения. Такова символика еврейских судеб.

Такой же символический смысл имеет отношение еврейства к христианству. Оно не приняло христианства потому же, почему его не принял мир в целом. Существуют, видимо, непреодолимые различия того, что называли культурно-историческими типами. Христианство связано с одним, максимум с двумя из них. Еврейство же не связано ни с одним, ему нет нужды выбирать ничего, кроме себя самого. Христос для Бубера — «один еврей». Еврейству глубоко чужда идея окончательного воплощения Божественной истины, говорит Бубер. Может быть, такая идея чужда самому Богу. Многообразие культур указывает на проблему не только историческую, но и религиозную, это проблема бесконечности Бо-

жественных ликов. Такая мысль есть у Шестова. В термине «иудео-христианская культура» первый член сомнителен, еврейству незачем отождествлять себя с какой бы то ни было локальной культурой. Может быть завтра христианская цивилизация падет, тогда еврейству, которое неуничтожимо, придется уживаться с другими культурами или с другим варварством. Здесь груз культурного прошлого будет не помогать, а мешать. Таков смысл гершензоновской культуроборческой партии в «Переписке из двух углов», должно быть неясный и ему самому: здесь действовал инстинкт, а не «культура».

Бесконечно важно, однако, не только то, что еврейство не приняло христианства, но и то, что оно родилось в среде еврейства. Нельзя буквально понимать мысль Ницше о христианстве как орудии еврейского выживания. Нельзя, наконец, само выживание полагать последней целью человечества, в жизни помимо самой жизни существует если и не «смысл», то тайна, не раскрываемая в жизни. Прославление витальной силы у Ницше тоже было симуляцией и имитацией, это был его вариант чаепития на канате, его индивидуальный миф. Ницше по себе знал, что жизнь может быть не менее холодным чудовищем, чем государство. *Amor fati* было позой — чтобы не закричать. Кьеркегор пошел в этом дальше Ницше, он отказывается от позы, он кричит, как библейский Иов.

Но проблема Иова, по Шестову, это проблема не морального удовлетворения, а реального восполнения. Иову во плоти были возвращены жена, дети и скот. Бог сделал однажды бывшее небывшим. Это проблема еврейского хилиазма, реального царства Бога. Создав понятия совести, вины, греха, евреи не идентифицировались с ними, не подчинились им. Евреям Шекспир ближе, чем Достоевский. Шестов говорит, что герои Шекспира выше героев Достоевского, Макбет выше Раскольникова, потому что шекспировских героев могут раздавить обстоятельства, но они не подчинятся им как «норме». О психологическом механизме образования норм писал Ницше: «Что такое иудейская, что такое христианская мораль? Случай, лишенный своей невинности, несчастье, загрязненное понятием „греха“; благоденствие как опасность, как искушение; физиологическое недомогание, отравленное червем совести...» «Мораль господ» у Ницше — это преодоление нормативной морали. Но «господство» здесь нельзя понимать как социологический

термин, Ницше под видом морали господ описывает романтическую структуру духа, гениальное сознание. В гениальном творчестве мы всякий раз встречаемся с этой проблемой, у Толстого, когда он художник, а не моралист, Шестов находит впечатляющие образчики самого настоящего «ницшеанства». Таков же весь поздний Ибсен. Но пример еврейства показывает, что гениальное сознание может быть не только эстетическим феноменом, но и реальным жизненным опытом. Бубер, описывая хасидизм, выделяет тему «греховности самоистязания»: греховно само понятие греха. Герский цадик оказывается предшественником Ницше, он говорит, как Заратустра: «Согрешил я или не согрешил, что от этого Небесам? Чем терять время, предаваясь размышлениям о грехе, лучше мне нанизывать жемчужины к вящей славе Небес... Человеку, который не думает о себе, даны все ключи». Провинциальные лапсердачники еще в восемнадцатом столетии создали мораль господ — преодолели нормативность, законничество в морали. Этическая философия нашего времени только об этом и думает. Эренбург увлекся хасидизмом и написал «Лазика Ройтшванеца» не в последнюю очередь потому что, прочитавши Бубера, увидел поразительную близость учения Баал-Шема к пленившему его в молодости Ницше. И сам Эренбург интересен тем, что, не удавшись как художник, он удался «вообще», то есть удался как еврей.

### Заключение об Эренбурге

В жизни Эренбургу встретился человек, который оказал на него ни с чем не сравнимое влияние, и не литературное, не идейное, а жизненное. Но напрасно мы будем искать этого человека среди знаменитых знакомцев Эренбурга: это был не Модильяни, не Пикассо и не Замятин, это был жандармский полковник Васильев. Он вел следствие по делу ученической организации большевиков, в которую входил Эренбург. В мемуарах Эренбург останавливается на нем слишком подробно для эпизодической фигуры, и, думается, отнюдь не потому что хочет расписать свое революционное отрочество: «Порой он льстил мне, порой изводил иронией пожилого и неглупого циника... Разумеется, я ненавидел полковника Васильева, но он казался мне интересной фигурой, хитрым следователем из романа — я ведь думал, что все жандармы глупые и невежественные держиморды».

В «Книге для взрослых» можно найти образцы его шуточек: «Следовательно, вы против объединения с меньшевиками? Что же, в принципе я с вами согласен, но что вы предлагаете взамен?» Такие уроки не забываются, от жандарма Эренбург узнал то, чего не могла дать ему интеллигентская субкультура: злодеев зачастую нет на том месте, где их думаешь встретить. «Хитрый следователь из романа» — у русского начитанного юноши ассоциация напрашивается, прежде всего, с мудрецом Порфирием из Достоевского. Полковник Васильев разрушил дурную интеллигентскую мифологию, владевшую Эренбургом, словам о «ненависти» как-то не верится, скорей всего он ему попросту понравился. Надо думать, что после этого Эренбург другими глазами взглянул и на праведников большевицкого подполья. Он пишет, что это Париж научил его не говорить ни «да», ни «нет»; естественно, не мог же он в подцензурных мемуарах написать, что научил его этому жандармский полковник Васильев.

Париж умножил опыты, в Париже Эренбург встретился, к примеру, с Борисом Савинковым. Если можно говорить о прототипах такой заведомо искусственной фигуры, как Хуренито, то Савинков один из этих прототипов, вместе с Васильевым. Савинков на всех производил сильное впечатление, даже на вдоволь опытного англичанина Моэма. В мемуарах Эренбург очень подчеркивает котелок Савинкова: в этом котелке появился перед Эренбургом Учитель Хулио Хуренито. И научился Эренбург у Савинкова не фанатизму бомбометателя, а опять же скепсису, оппортунизму зарабатывающего на жизнь пером газетчика. «Однажды я спросил у него, верит ли он в то, что пишет; он усмехнулся, сказал, что я еще очень молод. Я вышел из себя: „Но тогда нужно выть, как собака...“ Он опустил свои чугунные веки: „Нет, выть не нужно. Можно написать еще одну статью, вы уже умеете это делать...“» Савинков описан в «Жизни и гибели Николая Курбова». Потрясло Эренбурга не то, что революционер Савинков пишет стихи и романы, а то, что он пишет газетные корреспонденции, воспевающие подвиги царских солдат.

«Лжа разъедает душу», — говаривал чеховский Редька. Не всегда и не у всех. Напрашивается парадокс: иногда она душу закаливает. Конечно, для этого необходимо одно отрицательное условие: не мучиться чувством вины, не отождествлять себя со своим грехом. В одной пьесе Ибсена есть слова о «дюжей совести». Вот это и есть то, что Ницше называл

моралью господ. Но это же — и высокая традиция, и повседневная практика евреев. Иаков семь лет проработал на Лавана, но это не значит, что он предал Рахиль: для нее и работал.

Сравним Эренбурга хотя бы с Константином Фединым. Ведь первый славословий товарищу Сталину написал куда больше, чем второй. Собственно, оскоромился Федин в этом смысле, кажется, всего один раз, когда написал эпилог к роману «Необыкновенное лето», прославляющий полководческий гений вождя. Но ведь ясно, что здесь не столько о Сталине, сколько о Льве Толстом речь идет, Федин подражает историософскому эпилогу «Войны и мира», как всегда, играет в классика. В какое-то прирожденное его злодейство не верится: судя по письму Твардовского, еще в 1954 году он вел себя вполне прилично. «Скурвился» он как раз тогда, когда жить действительно стало лучше и веселей. Очевидно, что он не выдержал всего лишь какого-нибудь одного прегрешения, сломался, ушел в грех, как в невроз. И лицо корректного русского писателя стало лицом порочного волка.

Случай Федина очень подходящ для наших целей, и мы его на том не оставим. Вспомним еще раз фединскую игру в классики. Классика из него не вышло, и, по-видимому, он был уже готов простить себе это, найдя приличное объяснение («эпоха не та» или что-нибудь в этом роде), как вдруг перед ним, живой, во плоти, с потертым портфелем подмышкой и, по случаю жаркой погоды, в рубашке «апаш», предстал русский классик. И тогда в Федине заговорил Сальери. Интересно, что в Эренбурге при всем старании нельзя обнаружить никаких следов сальерианского комплекса. Возьмем его юношеские поэтические опыты, его попытки стать поэтом. В общем, он шел в стихах в интересном направлении: урбанистический кубизм, культ безобразного, ломка метра и т. д. Не хватало только таланта, — при последнем условии он мог бы сделать в поэзии то, что сделал молодой Маяковский. И вот в семнадцатом году в Москве он встречается с Маяковским. Оба были достаточно молоды, а когда же такую ревность чувствовать, как не в молодости. Эренбург — не озлобился, не позавидовал, он написал о Маяковском восторженную статью и включил ее в «Портреты русских поэтов». Я настаиваю на том, что это у Эренбурга не личное достоинство, а национальное качество. Чувства зависти, обиды, униженность, стремление отомстить, одним словом то, что Ницше назвал *ressentiment*, — характеристика лакейского, смердяковского сознания, мораль рабов. А евреям близка мо-

раль господ, мы это видели даже на социальных низах, у каких-нибудь брацлавских хасидов. Отождествление еврейства с *ressentiment*-моралью — ошибка Ницше. Естественная реакция евреев на высокое — не снизить, не забросать грязью, не уничтожить, а включить в себя, ассимилировать. Евреи любят первый класс — господская черта. Можно сказать, что не ассимиляция миром евреев происходит, а ассимиляция человеческого гения еврейством. Инстинкт еврейства, так сказать, — женить гения на еврейке, и эта еврейка отнюдь не всегда — Юдифь!

Нельзя конечно сказать, что *ressentiment* чужд еврейству. Ничто человеческое ему не чуждо. Куда же в таком случае девать пресловутых еврейских комиссаров! Гришка Зиновьев отвратителен. Ягода, в предбаннике стреляющий по иконам, ужасен, да и родственник его, «вождь РАППа товарищ Авербах», не многим лучше. В революции было сколько угодно еврейских Смердяковых. Но секрет еврейства в том, что оно необыкновенно быстро облагораживается, дети Зиновьева и Ягоды, если они у них остались, делаются почтенными докторами наук, выбирают чистую работу. Им нужен трамплин, будь даже это предбанник чекистского ада, дальше начинается свободный полет — и обязательное мягкое приземление. Секрет этих успехов прост: евреи не казнятся «грехами отцов». Если внизу у них все-таки аффекты мести, то наверху — не «кающееся дворянство», как у русских, и не «больная совесть», а дюжая совесть. Жизнь Светланы Алилуевой — непрерывный побег от отца, ей мало девической фамилии матери, фамилий трех или четырех мужей (для этого — все ее замужества), теперь она сама, самостийно меняет имя, теперь она Лана Питерс. Но я уверен, что внучка какого-нибудь Мехлиса спокойно гуляет по Москве или по Тель-Авиву и со спокойной совестью сотрудничает в «русско-язычных» журналах одной из означенных столиц.

Говорят, что святость есть преображенная энергия зла. Говорят это, разумеется, христиане. У евреев есть другие резоны: умение быть самими собой, не каяться и не казнить, принимать все — как в мире, так и в себе. Говорят также, что чувство вины у евреев ослаблено потому, что уж очень мир перед ними виноват. Думается, однако, что еврейская жестокость — не реактивное образование, а первичное качество. Умение рядопологать добро и зло — это не скепсис, не цинизм и не моральный релятивизм, это жизнь по ту сторону добра и зла. Это и есть источник

еврейской силы, именно этому (а не только умению «делать газету», как советовал Шульгин) и надо учиться у евреев.

«Все или ничего» — это противопоставление поистине абстрактно. Прирожденные диалектики, евреи знают, что «все» и «ничто» не аннигилируют друг друга, а в своем единстве дают то самое «становление», от которого всегда что-нибудь да останется.

Я вижу, что «заклучения об Эренбурге» не получается, заключение — опять же о евреях. Но это не ошибка композиции, а суть дела. Еще и еще раз следует повторить: интересно и значительно в Эренбурге не его личное, но общее, родовое, не «поэт» в нем важен, а «жид». Он не удался как поэт, прозаик из него вышел посредственный, обнадеживающая эссеистика превратилась в статьи в «Правде». Но и дура головы западным простакам-интеллектуалам, и восхищаясь архитектурой ленинского черепа, Эренбург оставался самим собой, евреем. Томас Манн писал, что гений — это способность обрести собственную судьбу. Эренбург не был гением, но гениальность в нем заменяло еврейство, наконец-то осознанное, усвоенное, ассимилированное. Он не «пал», потому что его личность не распалась, не предал ни Бабеля, ни Цветаеву. Он не был Моцартом, но не стал ни Сальери, ни Фединым.

Пожалуй, нужно все-таки ввести в конец этой статьи нечто собственно эренбургское. Пусть это будет «притча о рубашке», тем более, что у молодого Эренбурга есть перевод какой-то старофранцузской басни под названием «Рубашка Бланш». В воспоминаниях Незвала рассказывается, как одна пражская газета после лекций Эренбурга в 20-х годах посоветовала ему купить на чешские гонорары дюжину рубашек. Эренбург и сам писал, что его вид всегда пугал консулов, и за визами он посылал жену. В мемуарах он рассказал и другую историю: как, приехав в Лондон, он должен был провести ночь на диване в советском посольстве, а утром сразу же был отправлен на пресс-конференцию. И вот — он отказался появиться перед журналистами в мятой рубашке.

Какую мораль можно извлечь из сопоставления этих двух историй? Что жизнь диктует свои суровые законы, как говорил алкоголик у Зоценко? Да, безусловно и это. Даже в период своего «конструктивизма» (блеск металла, полированные плоскости, голизна, свет) Эренбург не оставлял своих богемных привычек, даже всячески их выставлял: статьи в журнале «Вещь» подписывал псевдонимом Жан

Salot; это имя звучит как salaud, что значит «неряха». Однако, пойдя на службу пролетариату, пришлось усвоить буржуазные манеры.

И все же под свежей рубашкой коммунистического культуртрегера Эренбург сумел сохранить достаточно «ветхое» тело. Он сумел остаться «вонючим жидом». Повторяю, здесь мы говорим не о так называемой «моральной нечистоплотности», а об элементарной копрофилии. Есть высокое понятие «катарсис». У древних греков оно, однако, означало не «очищение страстей», а очищение желудка. Об этом сравнительно недавно поведал советским читателям А. Ф. Лосев, вычитавший это из тех же источников, откуда черпал Ницше. Вот так и надо понимать евреев: это не мораль мира, а его физиология, не дух, а плоть, не смысл, а жизнь. Ведь не только плоть имеет способность дурно пахнуть, Сартр писал и о «зловонном рассоле Духа». Цель этой статьи была — не очистить евреев от «подозрений», они «подозрительны», ибо *проблематичны*, но сделать антисемитскую брань пробой высокого качества.

Февраль—март 1982



# Содержание

## КОНЕЦ СТИЛЯ

### I

Конец стиля .....	5
Моцарт в роли Сальери.....	20
Ной и хамы.....	31
Ион, Иона, Ионыч.....	46
Голая королева .....	55
Зощенко в театре.....	73

### II

Поэт как буржуа .....	91
Бессмертный Егорушка .....	97
Долгая и счастливая жизнь клоуна .....	107
Аллан Блум и Вуди Аллен .....	117
Стивен Спилберг показывает глупости .....	127
Рэперы в Дарлингтон Холл .....	133
—121.....	139
Серые рыбки .....	146
Губернатор едет к тете.....	156
Последний поэт.....	165

## К ПОНИМАНИЮ ЗАПАДА

Пантеон: демократия как религиозная проблема .....	174
Красное и серое .....	200
Дом в пригороде .....	218
Воительница .....	234

## ТРИ СМЕРТИ

Провозвестник Чехов .....	254
Чапек, или О демократии .....	267
Солдатка.....	278

## РАЗНОЕ

Русский человек как еврей .....	295
«Говно» .....	304
Возвращение Чичикова .....	310
Женотделки из джима .....	316
Ищите женщину! .....	321
Красота и мир .....	330
Пегасы и клопы .....	339
К вопросу о Смердякове .....	349
Американец Розанов .....	357
<b>МАРКИЗ ДЕ КЮСТИН: ИНТРОДУКЦИЯ К СЕКСУ-</b> <b>АЛЬНОЙ ИСТОРИИ КОММУНИЗМА.....</b>	<b>367</b>
<b>ПОРТРЕТ ЕВРЕЯ .....</b>	<b>402</b>

Борис Парамонов  
Конец стиля  
—————  
серия «Символы времени»

Внешнее оформление книги подготовили  
сотрудники издательства «Аграф»:

*Буттаев З.Ю.*  
*Романов А.Н.*

Корректоры:  
*Л.А. Абышко*  
*Е.Н. Лычагина*

*В оформлении книги использованы фрагменты произведений  
художника Джеймса Розенквиста*

ЛР №064478 от 26.02.96.

Подписано в печать 23.10.98. Формат 84х108/32  
Печать офсетная. Печ. л. 29.0. Тираж 3000 экз.  
Заказ № 3165

Издательство «Аграф», 129344, Москва,  
Енисейская ул., 2, строение 2

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ГИПП «Вятка» 610044, г. Киров, ул. Московская, 122



ИЗДАТЕЛЬСТВО

**АГРАФ**

ПРЕДСТАВЛЯЕТ КНИГИ

*Для тех, кто знает...*

**Философия, литературоведение,  
история, культурология, энциклопедии,  
словари, справочники.  
Художественная литература**

Книги издательства «АГРАФ» оптом и в розницу  
можно приобрести в издательстве

129344, Москва, Енисейская ул., 2,  
строение 2

E-mail: [agraf.ltd@g23.relcom.ru](mailto:agraf.ltd@g23.relcom.ru)

<http://www.infoline.ru/g23/5711>

Книги  
издательства **АГРАФ**  
по сериям и жанрам

**Книги по истории:**

Вернадский Г.В. Древняя Русь  
Вернадский Г.В. Киевская Русь  
Вернадский Г.В. Монголы и Русь  
Вернадский Г.В. Россия в средние века  
Вернадский Г.В. Московское царство

**Серия «Новая История»:**

Алексеев Н.Н. Русский народ и государство  
Вернадский Г.В. Русская История. Учебник  
Вернадский Г.В. Русская историография  
Савицкий П.Н. Континент Евразия  
Шмурло Е.Ф. История России

**Серия «Введение в историю» (книги для детей):**

Анна Ярославна  
Князь Святослав  
Юрий Долгорукий  
Довмонтов меч  
Княгиня Ольга  
Марфа Посадница  
Святополк Окаянный

**Книги по философии**

**Серия «Путь к очевидности»:**

Гиренок Ф.И. Пато-логия русского ума  
Мамардашвили М.К. Лекции по античной философии  
Мамардашвили М.К. Кантiansкие вариации  
Флоровский Г.В. Из прошлого русской мысли  
Степун Ф.А. Встречи  
Моисеев Н.Н. Расставание с простотой

### **Книги по психологии, педагогике и медицине:**

- Вачков И.В. Психология для малышей,  
или сказка о самой «душевной науке»  
Вайзман Н.П. Психомоторика умственно отсталых детей  
Вайзман Н.П. Реабилитационная педагогика  
Гובה Е.С. Понимать детей – дело интересное  
Гובה Е.С. Чтение, словесность, письменность  
Иванов В.И. Акупунктура и медикаментозная терапия  
Иванов В.И. Управление самочувствием

### **Энциклопедии, словари, справочники:**

- Душенко К.В. Словарь современных цитат  
Руднев В.П. Словарь культуры XX века .  
Летопись художественной культуры  
Энциклопедия литературных героев

### **Мемуары, эссе, очерки:**

- Баранов В.И. Горький без грима. Тайна смерти  
Вернадский Г.В. Ленин – красный диктатор  
Ефимов Б.Е. Мой век  
Сарнов Б.М. Перестаньте удивляться!  
Кафка Ф. Дневники (пер. с нем.)

### **Серия «Символы времени»:**

- Ахмадулина Б.А. Миг бытия  
Бодлер Ш. и др. Искусственный рай  
Клуб любителей гашиша  
Парамонов Б. Конец стиля  
Раушенбах Б.В. Пристрастие  
Уайльд Оскар. Письма  
Черубина де Габриак. Исповедь  
Сарнов Б. Если бы Пушкин жил в наше время  
Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три уroda

### **Художественная литература:**

Гроссман В.С. Собрание сочинений в 4-х томах  
Каверин В.А. Пурпурный палимпсест. Эпилог. В 2-х томах  
Конецкий В.В. Разные люди. Вырезатель мифов. В 2-х томах  
Липкин С.И. Квадрига (проза, мемуары)  
Нагибин Ю.М. Собрание сочинений. В 3-х томах  
Пи Оливье. Лицо Орфея  
Кобаяси Исса. Стихи и проза

### **Серия «Speculum mundi» – «Зеркало мира» (переводная литература):**

Бахман И. Малина (пер. с нем.)  
Дадзай О. Исповедь «неполноценного» человека (пер. с яп.)  
Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие истории (пер. с итал.)  
Малапарте К. Техника государственного  
переворота (пер. с итал.)  
Хиггинс К. Гарольд и Мод (пер. с англ.)

**Серия «Волшебная флейта» (о театре, музыке):**  
Нуреев Р. Автобиография  
Хонолка К. Великие примадонны (пер. с нем.)

**Серия «Литературная мастерская»:**  
Немеровская О., Вольпе Ц. Судьба Блока  
Островский А. Молодой Толстой  
Островский А. Тургенев в записях современников

## Новые серии издательства «Аграф»:

### ЛИТЕРАТУРНАЯ МАСТЕРСКАЯ

Название как нельзя лучше отражает задумку издательства выпустить серию книг по литературоведению и критике, причем в подборе отдавать предпочтение трудам специалистов самого высокого уровня. Зачастую это будут переиздания произведений известных и давно не издававшихся мастеров, таких, например, как Ц.Вольпе, О.Немеровская, П.Е.Щеголев и т.д.

Работы этих авторов – классика нашего литературоведения. Книги читаются, как принято говорить, «на одном дыхании» и не утратили своей актуальности и тем более исторической ценности.

Рекомендуем приобретать книги этой серии и специалистам, и студентам, и самому широкому кругу читателей, любителей искать истины в печатном слове.

*Подготовлены к печати следующие книги:*

О.Немеровская, Ц.Вольпе «Судьба Блока»,

А.Островский «Молодой Толстой» и «Тургенев в записях современников».



## Speculum mundi (Зеркало мира)

Серия представляет произведения мировой литературы, относящиеся к разным эпохам и жанрам. Помимо чисто художественных сюда войдут сочинения философские, исторические, мемуарные и т.д.

*В серии вышли в свет:*

– роман известной австрийской писательницы Ингеборг Бахман «Малина» в блестящем переводе С.Шлапоберской;

– давно ставшая классикой во многих странах мира, но до сих пор неизвестная в нашей стране, мало того, долгие годы находившаяся под запретом книга Курцио Малапарте «Техника государственного переворота», актуальная в сегодняшней политической обстановке России;

– популярный роман писателя, поэта, драматурга, режиссера, актера, сценариста Колина Хиггинса «Гарольд и Мод»;

– повесть одного из крупнейших японских писателей XX века Осаму Дадзая «Исповедь «неполноценного» человека».

В скором времени выйдет в свет сборник произведений великого итальянского писателя Томмазо Ландольфи «Жена Гоголя и другие истории».

В О Л Л Ш Е Й Б Т Н А Я  
Ф Л Ш Е Й Т А



## Волшебная флейта

Серия представляет читателям автобиографические заметки артистов («Исповедь звезды»), анализ их жизни и творчества искусствоведами и писателями («Портрет мастера»), а также срезы ушедших эпох и стилей («Из кладовой истории»), размышления над скрытыми смыслами произведений и художественными посланиями, содержащимися в них («В поисках смысла»). В подсерии «Тексты для театра и кино» публикуются эссе, пьесы и сценарии, сыгравшие важную роль в мировой культуре. «Малая серия» открывает путь анекдотам и пародиям, а также законченным произведениям малой формы.

*В серии вышли в свет:*

– «Автобиография» легендарного танцовщика XX века Рудольфа Нуреева;

– книга известного немецкого критика и музыкального писателя Курта Хонолки «Великие примадонны», где нарисованы многогранные портреты оперных певиц – от начала XVII века до середины XX века, эпохи великой Марии Каллас.

В скором времени появится труд известного театроведа Д.И.Золотницкого «Мейерхольд. Роман с советской властью», который содержит некоторые малоизвестные материалы о позициях великого режиссера, предлагает новое освещение уже известных его находок.

**Издательство «Аграф»  
представляет книги из серии**

---

---

**Н О В А Я                      И С Т О Р И Я**

---

---

**Е. Ф. ШМУРЛО  
ИСТОРИЯ РОССИИ  
(IX — XX вв)**

---

Книга Е.Ф.Шмурло была первой в серии учебников по истории для российского юношества и пользовалась большой популярностью среди западноевропейских коллег и неоднократно переиздавалась. Замечательный учебник и для современных школьников, студентов, абитуриентов, поступающих в вузы.

В России издается впервые.

---

**Н. Н. АЛЕКСЕЕВ  
РУССКИЙ НАРОД И ГОСУДАРСТВО**

---

В книге представлены работы, посвященные осмыслению духовных основ Государства Российского, а также его фундаментальный, программный для евразийства в целом, труд «Теория Государства».

В России издание трудов Н.Н.Алексеева осуществлено впервые.

---

**Г. В. ВЕРНАДСКИЙ  
РУССКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ**

---

...Это исследование Г.В.Вернадского до сих пор остается единственной работой, где дан рассказ профессионального историка об идеях, оказавших влияние на русскую историческую науку и характеристика творчества ведущих русских историков, раскрыта история изучения всеобщей истории, археологии и истории искусства.

В России публикуется впервые.

---

**Издательство «Аграф»  
представляет книги из серии**

---

---

**ПУТЬ К ОЧЕВИДНОСТИ**

---

---

**Ф. А. СТЕПУН  
ВСТРЕЧИ**

---

В книге видного русского философа Федора Августовича Степуна собраны статьи, эссе и рецензии, написанные в разные периоды его творчества. Часть статей – размышления о великих гениях прошлого.

---

**Н. Н. МОИСЕЕВ  
РАССТАВАНИЕ С ПРОСТОТОЙ**

---

Н.Н.Моисеев – действительный член РАН, известен прежде всего как математик, разработчик математических моделей. В 80-е годы широкую известность получили расчеты последствий ядерной войны, соавтором которых он являлся. Две работы, вошедшие в эту книгу, посвящены прежде всего проблеме выживания человечества.

Книга рассчитана на широкий круг читателей.

---

# Вышли в свет:





Информационный спонсор –  
радиостанция «Эхо Москвы»

ГОРОДА	РАБОЧАЯ ЧАСТОТА
Бишкек	101,0 мГц
Губкинский	104,7 мГц
Екатеринбург	100,4 мГц
Ижевск	105,3 мГц
Кемерово	103,3 мГц
Красноярск	1395 кГц
Ростов-на-Дону	69,44 мГц; 100,7 мГц
Саратов	105,8 мГц
Самара	68,5 мГц; 102,9 мГц
Сиэтл	99,9 мГц; поднесущая 67 кГц
Тюмень	72,44 мГц
Череповец	105,2 мГц
Чебоксары	102,0 мГц
Челябинск	68,75 мГц
Ярославль	72,26 мГц



**СХЕМА РАСПОЛОЖЕНИЯ  
издательства "Аграф"**

**Адрес: Енисейская ул., д.2, строение 2  
(17-ти этажное здание "Совинтервод")**

**проезд на автотранспорте  
по ОСТАШКОВСКОМУ шоссе;**

**от ст. м. "Свиблово" пешком - 10 мин**

**М** ВДНХ (тр-й №17,  
авт. №93 до ост.  
з-д "Лиры")



В книге “Конец стиля” собраны основные сочинения Бориса Парамонова — одного из самых оригинальных и острых мыслителей современности, блестящего стилиста. Парадоксальные эссе создают картину мира современного человека.

Чехов и Вуди Аллен, “еврейский вопрос”, красота и мир, женская эмансипация, проблемы сексуальной ориентации, весь этот слой культуры поднимает и пристально рассматривает автор — мастер интеллектуального эпатажа.

