

А. Н. Андреев

ФИЛОСОФИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебное пособие
для студентов и магистрантов вузов

Андреев А. Н. Философия литературы [Электронный ресурс]: Учебное пособие для студентов и магистрантов вузов — Электрон. текст. дан. (3,5 Мб). — Мн.: «Электронная книга БГУ», 2003. — Режим доступа: <http://anubis.bsu.by/publications/elresources/Philology/andreev3.pdf>. — PDF формат.

МИНСК

«Электронная книга БГУ»

2003

© Андреев А. Н., 2003

© Научно-методический центр

«Электронная книга БГУ», 2003

www.elbook.bsu.by
elbook@bsu.by

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ В ФИЛОСОФИЮ ЛИТЕРАТУРЫ	3
1. ФОРМУЛА КРАСОТЫ (ЛИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО)	4
1.1. «ФИЛОСОФИЯ» И «ЛИТЕРАТУРА»	4
1.2. ГЛУБИНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ	13
1.3. НЕПОЭТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПОЭЗИИ	19
1.4. "ЗОЛОТОЙ ВЕК" РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К "ВЕКУ СЕРЕБРЯНОМУ"	23
1.5. ПРОЗА КАК ЯЗЫК КУЛЬТУРЫ	27
1.6. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ НАУЧНОГО МЫШЛЕНИЯ	29
2. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА? (ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ)	31
2.1. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?	31
2.2. ИСКУССТВО АНАЛИЗА	38
2.3. РЕАЛИЗМ – ЭТО ТИП УПРАВЛЕНИЯ ИНФОРМАЦИЕЙ	42
2.4. ХОРОШЕЕ ОТНОШЕНИЕ К СТИХАМ	44
2.5. СКАЗАНИЕ О «НЕСКАЗАННОМ»: ВЕЧНОЕ В ДУШЕ РУССКОГО ПИИТА	51
2.6. САМЫЙ РУССКИЙ РОМАН («ТИХИЙ ДОН»)	55
3. МЕТОДОЛОГИЯ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА (КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ)	60
3.1. ЗАЩИТА ШОЛОХОВА	60
3.2. МЕТОДИКА ГЛАЗАМИ МЕТОДОЛОГА	70
3.3. И. НЬЮТОН И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ	74
3.4. ВОЛЯ К МЕТОДУ	77
3.5. ВИВАТ, МЕССИР,	82
4. ВНУТРЕННЕЕ ЕДИНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В КЛАССИЧЕСКОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX-XX в.в.	93
4.1. ФОРМУЛА ГЕРОЯ (РОМАН М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»)	93
ПРЕВРАТНОСТИ ТЕМЫ	93
ДИАЛЕКТИКА ФАТАЛИЗМА	98
УМ С СЕРДЦЕМ НЕ В ЛАДУ	101
4.2. ЖИЗНЬ ВМЕСТО ДИАЛЕКТИКИ	108
ЭПИЛОГ ПОСЛЕ ЭПИЛОГА	146
4.3. НЕДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНОСТЬ ПИКОВОЙ ДАМЫ	149
4.4. ЖИВЫЕ ДУШИ НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ГОГОЛЯ	154
4.5. СВЯТОЕ ЧУВСТВО «Пе Пе Же»	163
4.6. «ЧУДИКИ» В.М. ШУКШИНА: АРХЕТИПЫ ТИПАЖЕЙ	169

ВВЕДЕНИЕ В ФИЛОСОФИЮ ЛИТЕРАТУРЫ

Актуальность предлагаемого курса «Философия литературы» обусловлена прежде всего тем, что литературоведение сегодня постепенно осознает себя как специфический момент в спектре гуманитарных дисциплин, – момент, придающий науке о литературе универсальную содержательность и вместе с тем уникальность. Речь идет уже не просто о «стыке наук», но о новом качестве дисциплины, интегрированной в современное гуманитарное пространство.

Философия литературы – это литературоведение в аспекте взаимосвязей с философией как методологией науки и гносеологией, эстетикой, этикой, психологией, культурологией. Причем – и это принципиально важно – цель курса состоит не в том, чтобы абстрактно выявить и зафиксировать «связи» (некие безотносительные содержательные корреляции: связи есть, а наука функционирует сама по себе, словно вещь в себе), а в том, чтобы осознать эти связи как порождающие функции литературоведения. В сущности такая постановка вопроса позволяет литературоведению становиться в полном и точном смысле гуманитарной дисциплиной.

Если в обязательном курсе «Теория литературы» главным является состав литературно-художественного произведения и функции его элементов или уровней (вопросам «общего» плана отводится второстепенная роль, они располагаются на периферии внимания, служат, так сказать, фоном), то в курсе «Философия литературы» акценты меняются местами: главным становится не произведение, а его культурно-антропологический генезис. Отсюда интерес к таким чрезвычайно актуальным, но малоисследованным проблемным полям, как теория художественного творчества, природа художественного сознания, собственно методология литературоведения. Отличительной особенностью курса является подача материала не по принципу «теория + практика», а утверждение принципа «теория через практику», отработка конкретных навыков анализа словесно-художественного произведения как феномена культуры. При этом под практикой понимается **самостоятельная работа студента** и последующая **индивидуальная работа с преподавателем**.

Что такое квалифицированный анализ художественного произведения – цель и смысл литературоведческого образования на филологическом факультете?

Это установление связей и взаимосвязей между элементами. Другое произведение – это прежде всего иные связи, иные функции (набор элементов, связанных между собой, всегда приблизительно одинаков).

Вот почему невозможно на примере одного произведения обучить анализу литературы, научить разбираться в литературе. Учитывая обозначенную каверзу познания, особую важность приобретают принципы анализа, методология исследования. Мы всегда идем **от общего – к частному**, и в то же время **любое частное** для нас **нагружено общим смыслом** (неважно, насколько это ясно самому писателю). В высокохудожественном произведении все детали и элементы предрасположены к тому, чтобы выстраиваться в определенный смысловой порядок, складываться в узнаваемую мировоззренческую (ценностно промаркированную) картину. Любой стиливый компонент у большого художника несет на себе особую идейную нагрузку, и общая картина может сложиться только из совокупности деталей. Это и значит мыслить образами.

Теперь определимся с понятием «общее». Под общим в художественных произведениях имеется в виду ядро мирозерцания. Это не собственно эстетическая, художественная категория, но чтобы смысл ожил (чтобы его можно было почувствовать), -- необходима его эстетическая обработка: создание художественного произведения, то есть придание смыслу через образ индивидуального лица. **Концепция личности**, стержень которой – система нравственно-философских ценностей: вот идейный остов или каркас произведения. Все остальное – система обслуживания этого пункта, выразительная и

изобразительная аранжировка именно этого смыслового посыла. Смысл объединяет стилевые элементы и придает произведению эстетическую завершенность. Круг замыкается хоть и в открытую, но все же целостность.

В связи со всем сказанным можно выделить два критерия художественного совершенства:

1. Собственно смысл (содержание).
2. Способ воплощения именно этого смысла, выстраивание связей под смысл.

Совершенство содержания может быть достигнуто лишь через совершенство выражения.

Анализ произведения, по большому счету, -- это некая акция постфактум, что называется, «после драки кулаками»: сначала сотворено, а потом приходит понимание (через выявление взаимосвязей), что именно и как получилось. Абсурд?

Отнюдь. Просто в процессе создания произведения сознание не успевало отдавать себе отчет, почему так, а не иначе, заплетались связи и увязывались смыслы, диктовавшие рисунок стилового узора. Сознание опережало понимание, и такое творческое опережение мысли называется бессознательным, интуитивным, художественным мышлением.

Из сказанного ясно: чтобы хорошо анализировать произведение, надо неплохо разбираться в системе гуманистических ценностей, в том, что такое по-человечески хорошо, а что – плохо. Надо понимать, почему человек может черное принять за белое (будучи убежденным, что он адекватен), ошибку за прозрение, желаемое за действительное, литературу – за философию. Надо иметь представление о теории познания и сознания, не говоря уже о знакомстве со свойствами психики. От общего – к частному: от человека – к произведению (и каждое произведение, разумеется, все о том же: о человеке; произведения – это разные проекции одного и того же объекта: духовного космоса личности).

Так складывается концепция культуры, а значит и личности. В конце концов, все упирается в качество мышления. Изложить проще, чем изложено здесь, можно, но это будет ответ уже на другие вопросы, а не на те, что нас интересуют. Обозначенные вопросы требуют определенного уровня мышления. Грамотному анализу надо учиться. Однако, обучаясь этому скромному делу, вы научитесь не умению препарировать некий эфемерный объект, «красоту», где структурирована чувственно воспринимаемая семантика; вы, к своему удивлению, научитесь умению правильно и ответственно мыслить, сопрягать и иерархизировать существующие помимо вас смыслы.

Добро пожаловать в науку, где, занимаясь литературой, приходят к философии.

1. ФОРМУЛА КРАСОТЫ (ЛИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО)

1.1. «ФИЛОСОФИЯ» И «ЛИТЕРАТУРА»

1

Гуманитарная культура целостна и едина.

Скрытая полемичность данной «бесспорной» формулировки обнаруживает себя в том, что **целостность** и **единство** понимаются автором не как однородно-монолитная «материя», не предрасположенная к внутренней конфликтности в силу единоприродности культурного материала, а как внутренне конфликтная стихия, существующая в поле напряжения между двумя полюсами. **Единство гуманитарной культуры обеспечивается именно за счет противоположных по своим характеристикам способов познания, добывающих разного уровня и порядка информацию, которая**

существует на разных «языках». И языки эти, будучи принципиально разными, в то же время принципиально не в состоянии существовать один без другого, ибо их качества и свойства взаимообусловлены.

Подобная амбивалентность характерна именно для гуманитарной культуры, что давно обеспечило ей, культуре, особый, в некотором смысле сомнительный статус: никто не отрицает ее как данность, никто не отрицает, следовательно, наличие предмета познания, но никто не может толком разъяснить, что и как следует изучать. Гуманитарная культура, несомненно, есть, а гуманитарной науки—как бы и нет...

Все попытки законсервировать ситуацию и объявить ее нормальной (элементы абсурда, не вписывающиеся в концепцию гуманистического обслуживания человека, по умолчанию стыдливо опускаются) пока что не могут быть признаны успешными. Дело в том, что само наличие в культуре научного сознания—источник вечно критического отношения к фатальной «непознаваемости» гуманитарного космоса, к самой вероятности научной недоступности. Вследствие этого гуманитарии, которые зачастую в одном лице являются и творцами своей «ненаучной» культуры (на худой конец—активными ее потребителями, что означает: пассивными творцами), и ее не слишком удачливыми интерпретаторами-мифотворцами, с позиций научного сознания выглядят как несколько комичные персонажи, не скрывающие своих претензий быть «демиургами»; как и всякие творцы, абсолютизирующие внесознательные моменты творчества, они щеголяют легким налетом «фирменного» шаманства и браврируют артистизмом, безответственным по отношению к познанию.

Так уж получилось, что именно их глазами мы смотрим на культуру и замороженно разделяем ими созданные мифы. Попытаемся немифологически отнестись к мифам и мифотворцам; возможно, это позволит нам очертить параметры культуры как объекта научного познания.

2

Есть два рода гуманитарных талантов: один специализируется в постижении **субстанций** (сущностей), другой—в сотворении **модусов** (способов выражения субстанций). Ясно, что субстанции могут быть переданы только через модусы; вне модусов субстанций **как таковых** не существует. Вместе с тем модусы могут с разной степенью соответствия реализовывать потенциал субстанции, специализироваться, так сказать, на аспектах субстанций, следовательно, последние реально зависят от первых, хотя и определяют их. Из сказанного также следует, что язык модусов обусловлен самой природой субстанции; одна и та же субстанция может существовать на нескольких языках.

Зададимся вопросом: что является объектом отношения, изучения, познания во всей гуманитарной культуре, начиная с момента ее зарождения и включая момент чтения этих строк?

Ответ очевиден: объектом является духовный мир человека, получивший множество измерений: от эстетического и религиозно-нравственного до философского—по одной шкале (если говорить о формах, модусах духа); от бессознательного неизрекаемого до внятного рационального дискурса—по другой (если говорить об уровнях модусов). Менее очевидно, но научно корректно и доказательно, что субстанциональной характеристикой подобного объекта является наличие в нем того, что служит базой духовности, собственно «источает дух», наполняя его специфической содержательностью: такой субстанцией мы должны признать **сознание**, включающее в себя в качестве предшествующей инстанции свой антипод—**психику**. Психика отчасти «проросла» в сознание, делегируя туда свои функции через представительство высших эшелонов; вместе с тем психика осталась психикой, и даже зоопсихикой на низовых своих уровнях. Информация с этих уровней также регулярно «пробивается» в духовность, шантажируя (или отрезвляя) человека напоминанием о его генетическом родстве с неодухотворенной фауной.

Что касается собственно сознания, то оно, возникнув на основе психики, стало мощным ей противовесом в деле освоения (отражения и преобразования) реальности. Поскольку феномен культуры возник вместе с феноменом сознания, мы должны признать, что творцом культуры стало именно сознание.

Сознание задало само себе культурную загадку, которую теперь не в силах разгадать. Как могло такой произойти?

Если оставаться в рамках материалистической версии и считать творцом культуры сознание, а не некую привнесенную субстанцию (порожденную, как водится, мифической суперсубстанцией), нам никуда не уйти от необходимости более пристально всмотреться в механизм порождения культуры.

Мне уже неоднократно приходилось писать об этом. Вкратце повторю то, без чего в данной работе не обойтись. Из сказанного очевидно: каково сознание—такова и духовность, такова, следовательно, и культура. Естественно было бы начать анализ культуры с анализа первоисточника. Поскольку сознание, как уже было отмечено, включает в себя два противоположных, хотя и взаимозависимых начала, -- психику и собственно сознание, интеллект—анализ сознания сводится, по сути, к рассмотрению этих двух, без преувеличения, божественных субстанций, без которых немислим был бы сам феномен культуры.

Сознание возникло, конечно, не по-щучьему велению, а по велению витального императива: изыскать резервы жизнеспособности homo sapiens a. Тот, кто впоследствии стал человеком, отражал мир реалий, «имея в виду» одну-единственную сверхцель: выжить, уцелеть. В распоряжении прачеловека был достаточно совершенный информационный комплекс, в основе которого лежало психическое управление. Психика, если опустить массу деталей, нюансов и собственно технологическую сторону вопроса, репрезентируя посредством **ощущений** потребности высокоразвитого (по меркам фауны) существа, специализировалось на **приспособлении субъекта к объекту** (объектом в данном случае выступала природа). Цель диктует средства (способы отражения): хочешь выжить—приспосабливайся. Так «отражение» (научный, по идее, акт, сориентированный на объективное познание, не зависящее от потребностей субъекта) стало «приспособлением», актом субъективно-психологическим. Отождествление двух разных способов «познания» было, конечно, манипуляцией чисто приспособленческой.

Психика возникла и шлифовала свои функции именно и исключительно как система адаптации. Потребности не могут непосредственно соприкасаться со средой; посредником в этом жизненном цикле и выступает ориентирующая психика. Чем совершеннее субъект, тем более изощренными становятся его потребности; с другой стороны, развитые потребности дают толчок к дальнейшему совершенствованию психики. Так просто был раскручен маховик потребностей, остановить который мы не в силах и сегодня.

Итак, психика посреднически «отражала» мир в его предметном, непосредственном бытии. Психика училась распознавать то, что присутствует в пространственно-временном (не умозрительном) измерении; имея дело с конкретно-индивидуальным, психика осуществляла модельное перенесение внешнего во внутреннее, вырабатывая «язык», по-своему совершенную систему непосредственного отражения: **ощущения, представления**, а затем и **образы**. Стоило предмету поменять яркий внешний, конкретный признак, как возникал эффект «барана перед новыми воротами»: психика реагирует только на внешнее, единичное, образное, не умея идентифицировать объект по его внутренней содержательности. Иначе говоря, психика вечно имеет дело только с модусами, но никогда—с субстанцией.

Так получилось, что с течением времени психика уже на этапе своего зрелого развития оказалась способна обнаружить эволюционный резерв. Все по тем же классическим, с позиций диалектики, схемам «спрос рождает предложение» и «средства соответствуют целям» психика вынуждена была реагировать на резко изменившиеся

требования на рынке способов выживания: стратегия **приспособления** перестала гарантировать выживание; в повестку дня встала задача **преобразования** мира под себя.

Однако для того, чтобы эффективно преобразовывать, необходимо отражать, постигать мир предназначенных к преобразованию объектов со стороны субстанциональной, а такого рода информация не могла быть передана языком психики—языком представлений, ощущений, чувств, эмоций. Категория субстанции как таковая появляется в результате обобщения целого класса явлений, образов, предметов; сама операция обобщения потребовала иного принципа отражения, иной информационной структуры, в конце концов, иного органа, идущего на смену психике. Таким органом и стало сознание.

Из ничего, как известно, родится ничего. Сознание могло возникнуть только на базе предшествующей структуры, того, что было—на базе высокоразвитой психики. Отвлекаясь, опять же, от собственно технологической стороны дела (требующей изысканий целого ряда негуманитарных наук), укажем на логику появления сознания, ставшего со временем наиболее принципиальным и непримиримым оппонентом психики в области само-, да и вообще познания.

Предметно-образное мышление под воздействием соответствующей стимулирующей потребности оказалось предрасположенным к расщеплению. Человек стал отличать «демона вещи» (выражение А.Ф. Лосева) от самой вещи, идеальное начало, содержащееся в вещи-предмете, от самого предмета-образа как носителя идеальной информации; в определенном смысле—субстанцию от модуса. С течением времени революция в человеческом мышлении, происходившая в форме обобщения модусов и приведения их под общий знаменатель-субстанцию, дала возможность настолько абстрагировать «идею вещи» от вещи как таковой, что первая, обезличиваясь, утрачивала практически все конкретные признаки. Суть наличествует, а «тело» вещи—исчезло. Стало возможным говорить, например, о воде, о пище вообще; впоследствии сознание стало оперировать такими не поддающимися образному выражению «вещами», как психика, сознание, философия, литература. Если исчезла конкретность модусов, то что же осталось?

Осталась информация, касающаяся «идеи вещи», информация, возникающая как итоговое обобщение ряда конкретного—информация абстрактная, умопостигаемая, существующая уже не в форме образов (вместе с конкретикой они лишились своей предметной, вещной основы), а в форме **понятий**. Понятия производны от образов, однако по своеобразной «логике вещей» они превратились в нечто противоположное породившей их «материи». Так возник второй язык культуры.

Чувствами, носителями распознающих сигналов в системе ориентации в предметном мире, «ощутить» условные понятия невозможно: попросту нечего ощущать, не за что «зацепиться» чувствами. Психика, работающая с моделями-образами, оказалась не в состоянии своими привычными способами извлекать, обрабатывать и передавать новую, не виданную ранее «невидимую» информацию. Однако психика, приспособляясь ко всему, приспособилась и к новым информационным реалиям, выработав способность к улавливанию более тонкой, абстрактно-логической информации. Так появился орган, оперирующий понятиями: **сознание**.

Итак, имея два вида информации, которые существуют на двух языках, мы получили два типа сознания, породивших—скажем об этом со всей определенностью—два типа гуманитарной культуры: «философию» и «литературу».

Сознание, возникшее и функционирующее на базе психики, я называю **моделирующим**; на базе собственно сознания—**рефлектирующим**. (Здесь нет оговорки. Речь идет о разных, но все же сознаниях, а не о собственно психике и сознании. Человек, общественное, образно-понятийно мыслящее животное, уже не может пребывать в состоянии, которое регулируется средствами чистой психики. Поэтому психологизированное в своей основе отношение, осуществляемое с помощью «чувств»,

правильнее называть все же сознанием.) Моделирующее, образное сознание лежит в основе «литературы»; в основе «философии» лежит сознание рефлектирующее, абстрактно-логическое.

3

Культура как способ самопознания и жизнедеятельности, порожденная образно-понятийным мышлением, с самого начала оказалась внутренне противоречивой. Поскольку единственным объектом и, добавим, субъектом культуры является сознание, то всю культурную продукцию можно считать плодом саморефлексии, бесконечным актом самопознания.

Рефлектирующее сознание, обладая измерением субстанции, само творчески «изобрело» (конечно, в рамках бессознательного природного цикла; имеется в виду, так сказать, гениальное саморазвитие материи) язык, способный отражать субстанцию, а именно: язык понятий, которые посредством умозаключений, логических сцеплений могут трансформироваться в системы; с течением времени системы корректируются, меняя статус от гипотез и теорий до законов. Понятия, строго говоря, уже являются модусами, поскольку представляют собой отражение субстанции. На этом основании понятия, в отличие от образов, правильнее считать **первичными модусами**; тогда образы, кристаллизующие (с разной степенью отчетливости) понятия, логично было бы определить как модусы модусов или **вторичные модусы**. «Непосредственно» касаются субстанций аналитическими щупальцами системы (точнее, системы систем) понятий; следовательно, образы, с точки зрения эффективности познания, могут лишь «намекать» на сущность, но не прояснять ее. Познавательные пределы моделирующего сознания достаточно ограничены; языком образов постигать субстанцию—все равно, что носить воду решетом.

Отсюда следует: рефлексия сознания по поводу сознания же, духовного мира и культуры осуществляется в рамках «философии»; что касается «литературы», то она специализируется в производстве субъективных по своему характеру идеологических утопий, высекая эмоциональным, эстетически выразительным языком искры веры, надежды и любви из душ и сердец (зона психологической «юрисдикции») «философски» ослабленного индивида.

Сама по себе очерченная культурологическая схема выглядит если не безупречно, то вполне в духе «философском»: логично, системно, не без претензий на универсальность. Однако как только мы спроецируем выверенную концепцию на более-менее значительное явление культуры, то «философские» и «литературные» параметры оказываются включенными в какие-то неучтенные отношения, и предложенные ключи кажутся недостойными масштабов загадки. В самом деле, Софокл, Платон, Коран, Библия или Л. Толстой разве не являются «литературой»? Разве не демонстрируют нам такого рода образцы высокую степень «философичности»? И при чем здесь тогда модусы и субстанции?

«Философию» и «литературу» в отношении к привычным значениям я использую как метафоры, наделяя их специфическим, расширительным смыслом, придающим знакомым понятиям значение новых терминов. «Философия» как тип гуманитарной культуры самоосуществляется в форме научной философии, а также тяготеющим к ней всем без исключения гуманитарным наукам, где категориально-понятийный аппарат развивается в русле философски обоснованной методологии, что, кстати, не мешает всей «философской» продукции быть достаточно популярной и доступной по изложению. Главным и решающим отличием от «литературного» подхода является наличие **объекта** и, как следствие, **методологии исследования** (гуманитарным объектом, как мы условились, считается многоуровневое сознание, взятое в тех или иных формах или аспектах). Постигать объект как субстанцию можно, очевидно, только с помощью абстрактно-логических понятий, которые фиксируют свой строго определенный объем значений в терминах. С течением времени неизбежно появляющаяся дополнительная

информация вносит «субстанциональные» коррективы, что неизбежно отражается на методологии, то есть принципах познания. Методологии, как и субстанции, безличны, поэтому субъективное отношение к объекту и способам познания не может иметь решающего значения.

«Литературу»—в самом широком смысле: как тип культуры—интересует не столько объект в своей субстанциональной ипостаси, сколько собственное **впечатление по поводу объекта**. Методология здесь становится явно лишней, заменяясь единственным творческим принципом: интерпретируй как бог на душу положит.

Тут есть немаловажный нюанс, на котором следует зафиксировать внимание. Моделирующее сознание, интересуясь своими впечатлениями от контакта с объектом, **именно впечатления и сделало объектом «познания»**. Впечатления, чувства, наития, ассоциации и т.д.—это все симптомы того отношенческого ряда, который мы назвали иррационально-психологическим, следовательно, приспособительным в своей основе. Приспособление же органично выражается и описывается языком вторичных модусов.

Таким образом, нельзя не признать, что «литература» в определенном смысле выступает инструментом познания (моделирующее сознание соприкасается с моделирующим же, не замечая при этом способов, результатов деятельности, да и просто самого наличия сознания рефлектирующего); но не будем закрывать глаза и на то, что без «философии» «литература» так и не разберет, что же она познала.

Читателю, очевидно, уже ясно, что культурные формы «литературы» безграничны: это и собственно философия (от Соломона и Лао-цзы до Ницше и Хайдеггера), и так называемая религиозная философия, и религия, и художественная литература, и те же гуманитарные науки (которые на 90% являются именно «литературой»). В широком смысле «литературой» можно считать всю художественную культуру, а также культуру аналитическую, осмысливающую «литературу» на «литературном» языке.

Само по себе наличие «философии» и «литературы» вполне естественно, поскольку разные типы культуры реализуют разные функции сознания. По-другому и быть не может. Проблемы начинаются тогда, когда один тип сознания пытается подменить собой другой. **Рефлектирующее и моделирующее сознания не по-разному относятся к одному и тому же объекту; они по-разному познают разные объекты.** Прокомментируем данный тезис.

Моделирующее сознание, как мы убедились, языком образов улавливает ту информацию, которую само же и порождает. «Объектом» «литературного» отношения выступает не само сознание в полном объеме (не амбивалентная субстанция), а один, абсолютизированный, аспект сознания (вторичные модусы заслоняют субстанцию, оказываясь «важнее» ее). Объектом (в точном, не усеченном смысле этого слова) «философского» отношения выступают оба типа сознания, взятых в своих специфических функциях, которые эффективны по максимуму только в целостном варианте «кентавра».

На практике, конечно, «философия» и «литература» тесно взаимодействуют и буквально нуждаются друг в друге. Что ни говори, а вторичные модусы существуют только потому, что наличествуют первичные, которые, в свою очередь, обязаны своим существованием субстанции; но поскольку субстанция без модусов не есть субстанция, не есть «нечто», а всего лишь «ничто», то недооценивать качество модусов было бы легкомысленным.

Все так. Однако один момент способен запутать проблему до беспросветности. Моделирующее сознание (забегая вперед, отметим: равно как и рефлектирующее) живет без оглядки на проблемы человека по своим **автономным законам**, которые мы можем познать, но не в силах отменить, и выполняет гигантский объем возложенных на него экзистенциально важных функций. С этим спорить невозможно. Моделирующая способность человеческого сознания стала основой для создания самых разнообразных форм психологической защиты: от элементарного навыка не замечать очевидного до сложнейших идеологических вероучений. Смысл всех идеологических манипуляций

моделирующего, то есть фактически художественного по сути, сознания чрезвычайно прост: он сводится к тому, чтобы заставить человека любить жизнь, надеяться на лучшее, верить в прекрасное будущее, не замечать худшее. Почти все, созданное культурой, так или иначе было сотворено при ведущем участии моделирующего сознания, а главным языком культуры давно уже стали вторичные модусы.

Все это естественно и нормально. Созидательна только психика; интеллект же, «философски» сориентированный, способен исключительно к деструктивным (по меркам творчески-художественного сознания) операциям: он призван разлагать образы-модели, переводя образно-психологическую информацию на язык логически упорядоченных понятий, сводя вторичные модусы к первичным. Собственно, это и есть путь познания, иного пути в культуре не существует. Познавать—следовательно, анализировать, разлагать, уничтожать: у сознания рефлектирующего также есть свои, столь же автономные и безжалостные в человеческом смысле законы.

В отношении жизни моделирующее сознание делает все возможное, и «правота» его неоспорима: оно творит богов, героев, кумиров, приспособляя простых смертных к невыносимой реальности, поставляет пищу для души, творя комплиментарный, льстивый образ человека; самообман во имя жизни—дело святое.

В отношении истины, то есть реальных свойств объекта и субстанции, моделирующее сознание полностью несостоятельно. Но оно право уж тем, что ставит жизнь выше истины.

Вот и получается, что «философия» и «литература» не просто по-разному относятся к разным объектам и «говорят» на разных языках (это, так сказать, академический план проблемы); они по-разному интерпретируют человека, его природу, возможности перспективы и историю (а это уже, понятно, далеко не умозрительный и не безобидный пасьянс).

Моделирующий, творческий тип мышления, отстаивая свои права и честно выполняя возложенные на него обязанности, ревниво оберегает созданную им гуманитарную культуру («литературу») при помощи гуманитарной «науки» (то есть той же «литературы»). Все это называется формированием гуманитарного стиля и образа мышления. Комментарий моделей сводится к бесконечному воспроизведению «литературы» по поводу «литературы».

Что касается «философии», которая истины ради покушается на святые миражи, рассеивает дурман гуманных иллюзии, создавая взамен бастионы защиты интеллектуальной, то она *volens nolens* становится в оппозицию «литературе»—в оппозицию не в одной плоскости (как это кажется «литературоведам»), а в ином измерении.

Разумеется, обиженному моделирующему сознанию не остается ничего другого, как объявить «философию» врагом номер один, вторичные модусы—самодостаточными, первичные—отдать в ведение «лукавого», а субстанцию провозгласить категорией божественной. Так происходит подмена одного сознания другим, объекта—частью свойств объекта; так создаются мифы.

Рефлектирующему сознанию не остается ничего другого, как объяснять, почему «литература» поступает именно таким образом, анализируя сильные и слабые стороны стратегии приспособления, разбирая завалы на «литературных» баррикадах, созданных в битве ради жизни.

4

Глубина проблемы не исчерпывается констатацией амбивалентности, двуприродности культуры. Согласно структуре и логике генезиса сознания в истории зафиксировано несколько моделей культурного человека, которые могут быть сведены к исконным базовым архетипам. Перечислим их:

- человек мифологический,
- человек идеологический,
- человек рациональный.

(В скобках отмечу, что реальный человек—это целостный человек, совмещающий указанные архетипы в разных пропорциях; говорить о типе культурного человека можно только как о доминирующем архетипе. В «чистом» виде ни типов сознания, ни типов культуры, ни типов культурного человека просто не существует.)

Очевидно, что только с позиций последнего, способного отличить «философию» от «литературы», встать над мифоидеологическим измерением, оценив все его плюсы и минусы, культура видится целостной (читай—противоречивой).

В основном же люди жили и живут в духовном климате, созданном «литераторами» – мифотворцами. Мифы легко и естественно возникают и распространяются, так как все вокруг усваивают информацию, существующую на языке вторичных модусов. А на этом языке невозможно объяснить, что такое модусы первичные.

Говорим на том языке культуры, который понятен большинству, объясняем то, что способно понять большинство. Что можно предложить в такой ситуации, неблагоприятной к человеку рациональному и его «философии»?

К ситуации, как мы знаем, можно приспособиться, ничего не меняя (отнестись «литературно»), а можно упорно преобразовывать ее, приспособляя под себя (отнестись «философски»). Надо только знать меру и способы преобразования. Всякое серьезное изучение «литературы» начинается с того момента, когда она будет признана феноменом **психологическим**. Произойти это может в том случае, если мы отнесемся к ней **непсихологически**, абстрактно-теоретически, «философски» описывая ее на языке первичных модусов.

Задача культурного в точном смысле человека видится не в том, чтобы подменять моделями мир понятий (что означало бы впасть в детство, безнадежно застряв на ранней стадии развития сознания) или наоборот (это означало бы сделать вид, что указанной стадии вовсе нет), а **совмещать их по принципу дополнительности**.

Из того факта, что существует «философия» и «литература» отнюдь не вытекает с однозначной непреложностью, что одна из них непременно ошибочна и подлежит выбраковке как культурный казус или вирус. Надо осознать, что **каждый из обозначенных типов культуры буквально является условием существования другого**. Уже не говоря о взаимообусловленности языков (один язык, как было отмечено, является составляющей альтернативного), мы должны, подчиняясь императивам «философского отношения к истине, принять к сведению, что само существование «философии» возможно только как комментарий «литературных» моделей. С другой стороны, «литература» внутренне тяготеет к серьезным смыслам, удостаивая наиболее выдающихся творцов звания «философ».

Жить в пространстве сугубо «философском» — невозможно, поскольку не интеллектом единым жив человек; чтобы ориентироваться в пространстве «литературы» — надо иметь представление о «философии». «Философия» появилась потому, что была «литература»; а «литература» возникла благодаря тому, что подразумевалось наличие «философии». В конце концов, «литературу», если угодно, в определенном смысле можно считать формой «философии» (**прафилософией** или **вторичной философией**); хорошего качества «философия» обязательно учитывает особенности менталитета реального человека, апеллируя к его моделирующему сознанию (на соответствующем языке), чтобы «достучаться» до сознания рефлектирующего. Умная «философия» всегда в должной мере «литературна».

«Философию» и «литературу», несмотря на кардинальные различия их функций, правильнее было бы считать не разными субстанциями, а разными субстанциями, определяющими «сверхсубстанцию» одного объекта, разными полюсами единого образования. В этом и заключается секрет целостности культуры: взаимодействуя, и даже превращаясь друг в друга, разноприродные культурные потенциалы никогда не утрачивают своей специфики.

Проблема взаимоотношений «философии» и «литературы» получает порой весьма неожиданные измерения. Так, интуитивно противопоставляя в духовном смысле Запад—Востоку, мужчину—женщине, аналитики в качестве субстанциональных отличий указывают на те, что лежат в основе экзистенциальной дихотомии «философия» — «литература».

Эти два полюса всепроникающи, вездесущи; закономерности, определяющие логику их взаимодействия, эффективны на всех уровнях социального бытия: от частной жизни—до геополитики. При всем многообразии цивилизаций архетипичными следует признать два вида: тяготеющие к управлению всем духовным и социальным космосом либо от «рефлектирующего», либо от «моделирующего» сознания. Представим себе, что может получиться, если все глобальные цивилизационные противоречия решать способом традиционным—в рамках рецептуры, предлагаемой исключительно моделирующим сознанием.

Хотим мы этого или нет, сама противоречивая реальность заставляет нас противоречиво истолковывать ее противоречивые комбинации модусов. И только таким путем можно приблизиться к адекватному истолкованию.

Учитывая то, что, сколько бы мы диалектически ни тасовали «философию» и «литературу», они все равно не утратят своей самотождественности, мы должны точно расставить акценты, оценивать принципы взаимоотношений нерастворяющихся субстанций. Ни о каком формальном равенстве в культуре двух ее составляющих не может быть и речи, ибо формальное равенство в насквозь противоречивой диалектической стихии означало бы фактическое неравенство, т.е. искажало бы представления о культурных возможностях и сверхзадачах **объекта**.

Диалектически понятое равенство означает: «литературу» надо приветствовать и поощрять именно как «литературу», понимая, что созданная ею «красота», поэтизация идеальных моделей человека, суть не более, чем выдавание желаемого за действительное; в благих намерениях «литературе» не откажешь, в способности познать истину следует отказать. «Литература» в значительной степени создала культуру, но это не основание, чтобы продолжать ее, культуру, идеологически контролировать. Все претензии «литературы» узурпировать функции «философии» надо нелицемерно пресекать.

Что касается «философии», то ей никогда не сравняться с «литературой» по степени воздействия на духовный мир человека, находящийся в стадии формирования. «Философия» призвана анализировать, т.е. расщеплять созданные по «синтетическим технологиям сознания» образы — модели, выявляя их семантическую матрицу. Сверхзадача «философии» — показать относительность духовных возможностей «литературы», не только при этом не унизив «литературу», но и воздав ей в полной мере должное как, пожалуй, основному способу производства человека культурного.

Опять же, не лицемеря, возложим на «философию» функции «верховного судьи» в культуре. Поскольку **тотальная диалектика, культивирующая принцип дополненности**, является высшим методологическим достижением сознания, следовательно, одной из высших культурных ценностей, постольку человеку надлежит сквозь призму этой ценности рассматривать все созданное в культуре, в том числе ценности ряда «литературного».

Именно рефлектирующему сознанию принадлежит решающее слово в оценке того, что «натворило» сознание моделирующее. И это не узурпация культурного пространства, не самозванное утверждение своего верховенства, а вынужденный шаг, продиктованный ответственностью за человека реального. Надо, в конце концов, признавать очевидное: только **сверху — вниз** (от рефлектирующих — к моделирующим потенциям) возможно адекватное постижение объекта; снизу вверх — это способ и технология мистификации.

Без теории сознания, положенной в основу теории культуры, невозможно выработать объективные критерии Истины, Красоты, Добра. «Философия» и «литература», обеспечивающие целостность гуманитарной культуры, одновременно

питают ее мифами и развенчивают их. Человек идеологический сражается с рациональным, вместе они противостоят человеку докультурному, сознание бездумно конкурирует с жизнью — хотя согласно принципу дополнительности культура, вырастая из натуры, должна искать гармоничного с ней союза. Настало время противостояние превращать во взаимодействие, противоречие — в источник развития.

1.2. ГЛУБИНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ

1

Всякое художественное произведение начинается с известной плотности смысла (в первую очередь это касается художественной прозы). Если нет «густого» смысла – «проза» становится набором слов. Собственно, графоманством, занятием, напоминающим перебирание слов-четок. Более или менее талантливым – суть дела от этого не меняется.

Но вот большой вопрос: что создает эту самую плотность смысла, которую ощутить несложно, а вычленить (по ощущению) почти невозможно?

Если ориентироваться не на ощущение, а на здравый смысл и подсказанную им методологию, то ответ очевиден (правда, это еще не означает, что он понравится тем, кто твердо стоит на почве ощущений): плотность смысла определяется эффективностью постижения и воспроизведения многоуровневой информационной структуры – личности, фокусирующей сам феномен культуры. Ни больше, ни меньше. Плотность смысла задается точкой отсчета в произведении; расположение этой точки и определяет «глубину». Чтобы «глубина», «густота», «плотность», «точка отсчета» перестали быть метафорами (способом передачи ощущений), а несли понятную смысловую нагрузку, необходимо наполнить их конкретным смыслом. Этим мы и собираемся сейчас заняться.

Если глубина художественного содержания является характеристикой информационно-концептуальной, то наличие в произведении, где эстетические параметры приоритетны, духовной (неэстетической) программы является тем обязательным условием, которое является прямым и непосредственным показателем глубины. Духовная программа, данная нам в ощущениях (эстетически отраженная и воспринятая), – вот святая святых произведения. Еще проще: все упирается в масштаб личности творца, которая (личность) задает масштаб художественного мира.

Начать, конечно, придется с акцентирования *информационной природы* личности. Укажем на три уровня, три пласта информации, которые вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, образуя феномен личности: тело (*натура*), душа (в большей степени психика, натура, нежели сознание, культура) и дух (*культура*, точнее, ее базовый элемент: сознание). Качество (масштаб) личности определяется *качеством* информации; последнее же является показателем *концептуального аспекта* информации (глубины), показателем не количества (объема) информации, а ее незримой «вертикальной» составляющей, принципов упорядочивания информационного хаоса, принципов, на которых выстраивается как бы само собой разумеющийся информационный космос. Глубина – это свойство концепта. Понятно, что качество информации определяется сознанием, качество это есть всецело культурная величина. Если человека называют венцом творящей природы, натуры, то личность с полным на то основанием следует считать венцом культуры, ее целью и результатом, субъектом и объектом. Развитие культуры *рано или поздно* приводит к устойчивой ориентации на личность (к персонцентризму), при помощи сознания выделенную из природы и социальной среды и отделенную от них (но не изолированную, конечно). Иными словами, *главным художественным содержанием в произведениях всех времен и народов является конфликт натуры и культуры* – конфликт либо обогащающий личность (вектор

прогресса культуры), либо отражающий процесс деградации личности (вперед, к природе: тенденция регресса культуры).

Мы сказали – рано или поздно, в конце концов. Вначале же культурным героем являлся подлинный Герой, то есть персонаж малокультурный (следовательно, тяготеющий к натуре), в котором личностное начало было редуцировано в очень значительной, катастрофической для личности степени (но весьма благоприятной для социума). Культ такого героя являлся, по существу, культом «народа», родины, чего-то непременно социально значимого, социально содержательного (не личностного, что принципиально). Герой – это благородная форма неспособности быть личностью и, конечно же, прямая угроза личности. Но глупо было бы предъявлять герою, продукту конкретно-историческому, такую внеисторическую, абстрактно-гуманистическую претензию. На тот момент, в тех условиях личностное начало могло существовать только в форме героической. И оно существовало, и отражалось в художественной литературе. Натура в форме культурно-социальной всегда брала верх над культурой как таковой (явлением, строго говоря, в значительной мере асоциальным).

Человек видел свое природное предназначение в том, чтобы служить чему-то, располагающемуся вне его, в социуме, в чем-то авторитарном по сути, подчиняющем волю и сознание героя. *Герой – это социоцентристская ориентация*, ориентация во многом антикультурная, но во многом ведущая именно к культуре: иных путей у человека становиться личностью просто не было и нет. Служение социуму было опорой личного достоинства героя, это не унижало, но возвышало его — и в собственных глазах, и в глазах общественного мнения. Для героя нет ничего выше служения Долгу — как бы его ни понимать. Изменить этому предназначению — изменить себе. Выделенный "ген героики" (тип отношений с социумом) всегда самотождествен, трансисторичен. Если складываются такие общественно-исторические условия, для приспособления к которым неуместно ставить "личное" выше "общественного", в этих случаях актуализируется героическое начало в людях. Герои Гомера, "Слова о полку Игореве", романов социалистического реализма ("Мать", "Как закалялась сталь"), многих произведений Солженицына — "близнецы-братья". Это люди долга, самозабвенно ему служащие. Совесть героев — это авторитарная совесть. Жизнь героя принадлежит не ему, но Авторитету (судьбе, богу, сословию, родине, нации и т.д.— социуму, но не личности). Поэтому герой постоянно совершает подвиги — "богоугодные", благо-творительные поступки.

Иногда героя считают образцовой, богатой, содержательной личностью. Это неверно по существу. Герой – это и есть почетная, приветствуемая обществом обезличенность, это культ отношений, в которых, так сказать, нет ничего личного. Герой черпает свою значимость только в социуме; без него герой превращается в ноль. Для героя хорошо прожить – значит, раствориться в социуме без остатка, обезличиться. Отсутствие героя или даже его гибель – равным счетом ничего не меняют в мире, где главным является не герой, но то, что делает героя. Социум (Авторитет!) не замечает потери бойца. Его место займут легионы других. Если личность принципиально незаменима, то герой вполне заменим, принципиально заменим. Он незаменим только в том смысле, что он может быть Очень Большим Героем, -- в количественном, но не в качественном отношении.

Героика — это оптимальная, эстетически и духовно безупречная форма цельного, непротиворечивого (а значит и неполноценного) типа личности. В литературе такой одномерный тип и принято называть «типом» (в отличие от многомерного «характера», формы проявления личности). Бескомпромиссные герои и святые, по-своему привлекательные своим не ведающим сомнения фанатизмом, идеально соответствуют всем сверхзадачам идеологии. Поэтому лучший идеолог – это герой.

Ясно, что героика развивается, психологизируется (то есть в известном смысле гуманизируется, обогащается противоположным, личностным началом), меняются

времена, меняя содержание Авторитета, — словом, героика эволюционирует, усложняя и совершенствуя свои типы. Но формула героики при этом остается неизменной.

Приблизительно до XVIII столетия в мировой истории личность, в основном, ориентировалась на героическую программу. Поскольку нас в данном случае интересует не история проблемы, а необходимая "рабочая" установка, отметим следующее. Ослабление авторитарного начала неизбежно усиливало начало неавторитарное. В конце концов, к XVIII веку сложилась такая культурная ситуация, когда героизм как чемпионская стратегия ослабел настолько, что цельность личности можно было восстановить только на принципиально иной основе. На первый план выходит **частная жизнь** человека, начинается эпоха истинного культа личности (т.е. культа Гуманистических Идеалов). С точки зрения культуры, личность становится полноценным субъектом частной жизни. Ценности человека коренным образом меняются. Начинается художественное (а также философско-этическое, политико-экономическое и т.д.) освоение не героических и связанных с ними трагических и сатирических сторон жизнедеятельности личности, а человеческой самооценности, естественности. На основе идеалов гуманистических (персоноцентристских) возникают принципиально иные пафосы: идиллическо-гуманистический, драматический, юмористический.

Это варианты новой жизненной идеологии, утверждающей ценности из разряда частной жизни. Ценности эти своей обнаженной экзистенциальной сутью разворачиваются именно в сторону частного лица, Ее Величества личности. Новая триада — это героика, трагизм и сатира **наоборот**. Гуманистическое и Авторитарное поменялись местами, образуя целостность личности на иной основе. Художественные (и — шире — духовные) результаты на "дрожжах" новой идеологии оказались потрясающими. Новые стратегии художественной типизации легли в основу романтизма, а затем и реализма.

Личность — это в значительной степени антигерой (не лже-, а именно антигерой). Без личности социум теряет свою значимость, превращается в начало второстепенное. Выдвижение личности на первый план (персоноцентризм) — это не просто новые художественные возможности (коллизии, сюжеты, типы героев и т.д.); это прежде всего новый тип отношений, который реализует новые духовные возможности. «Хорошо прожить — хорошо спрятаться»: вот новое (хорошо забытое старое, Эпикурово) кредо нового героя. Иными словами в качестве главной задачи ставится задача дистанцироваться от социума, не порывая связей с ним. Личность не враг обществу; она друг себе.

Гуманистическая идиллия — это гармония внутриличностного мира, при которой оказывается возможным совместить интересы социума и личности без ущерба для последних и без прежней агрессивности первых (так как "иррациональный авторитет" уступает место "рациональному": отчетливо обозначается приоритет культурной регуляции). **Частный человек**, перестав быть нерассуждающим, нерефлектирующим героем, чрезвычайно обогатился, совместив в себе серьезное отношение к святыням героя и одновременно критическое отношение к ним частного лица. Внутренний мир человека стал вмещать в себя героическое начало, поставленное на службу личности. Это оказалось возможным благодаря **диалектически** осознанным взаимоотношениям социального и персонального, натуры и культуры в личности. Диалектика обнаружила несостоятельность героической однозначности и лишила трагедию свойственной ей безысходности.

Перед нами совершенно иной уклад гармонии. Если гармония героики покоилась на искоренении всех и всяческих противоречий и абсолютной вере в абсолютные Идеалы, то идиллическая гармония представляет собой динамическое равновесие взаимоисключающих компонентов, и составляющими ее могут быть **все виды пафоса** — организованные, однако, в духе подчинения "низших" ценностей рационально осознанным "высшим". В данном случае гармония — это организованность, разумная

упорядоченность, единство противоположностей (а не иррациональный культ Авторитарного, присущий героике).

2

А теперь вернемся к глубине содержания. Как видим, в художественном содержании вполне возможно обнаружить общую, универсальную точку отсчета: это развитая личность. Дело, если обращаться к примерам, не в Онегине, а в том, что в этой личности реализована всеобщая точка отсчета. Дело не в уникальности Онегина – а в уникальной манифестации универсальности. Почему же в таком случае «Евгений Онегин» стал «программой русского литературного развития (нам неоднократно приходилось писать об этом)?

А он никогда ею и не был в буквальном смысле, несмотря на то, что русская литература развивалась в русле «Онегина». Дело, повторим, в том, что роман в стихах реализовал всеобщую точку отсчета. Пушкин ничего не выдумывал: ситуация «горе от ума» - это оболочка древнего конфликта натуры и культуры. Поэтому темный девиз «Пушкин – это наше все» – это глупость, и больше ничего. До «Онегина» нравственность была привязана к «герою» - то есть к тому, кто общественное ставит выше личного. В этой системе отсчета, как мы помним, чем меньше личного – тем больше героического. Герой нравственен (морален) в отношении общества. Но тот же герой безнравственен в отношении себя как личности. Герой в лице Онегина сменился Героем Нашего (Нового) Времени, то есть антигероем. Произошла смена вех, смена ориентации с социоцентризма – на персоноцентризм.

В свете сформулированного методологического подхода любопытно было бы посмотреть на некогда славную категорию «народности» в литературе. Народность зиждется на героической идеологии, последняя же так или иначе ставит интересы народа выше интересов личности. Отражение такой идеологии в литературе, то есть применение ее в качестве духовной структуры и доминанты персонажа – в качестве стратегии художественной типизации – превращает эту категорию в духовно-эстетическую, литературоведческую. Целостное завершение эта категория обретает в стиле. Начинает казаться, что народность имманентна самой литературе. Хочется думать, что литература и герой – две вещи нераздельные. В таком случае эталоном будет являться не «Евгений Онегин», а «Капитанская дочка».

Но это, увы, не так. К счастью, не так. Если ставить вопрос об универсальности категории «народность», то необходимо иметь в виду то, что было сказано нами ранее. Развитие литературы постепенно, но неизбежно выдвигает на первый план личность, хотя, надо признать, не устраняет окончательно само понятие народ. Такова логика развития культуры. Здесь нет чьей-то персональной прихоти. Просто констатируем: народный вектор перестал быть определяющим. Само отсутствие этой категории или явная ее периферийность уже не воспринимаются как знак художественной ущербности, неполноценности, несовершенства произведения. Система ценностей, похоже, изменилась необратимо. Даже если мы вернемся к героизму и связанной с ним народности – объективно это будет шаг назад в культурном смысле. Во всяком случае, такими мотивами, как «именем народа» или «во имя народа», сегодня уже невозможно вылепить нечто духовно адекватное запросам эпохи, уровню современной культуры. Героика народного типа – архаична.

Но это не значит, конечно, что выдвижение на авансцену культуры начала противоположного, персонального, автоматически приводит к иному, более впечатляющему художественному результату. Духовное всегда есть предпосылка эстетического – не менее, но и не более того. Можно говорить о перспективности художественного потенциала; разговор же о конкретном художественном результате – всегда конкретный разговор. Глубина образуется вследствие совмещения несовместимого: натуры и культуры. Само вот это глубоко культурное действо или чародейство – совмещение противоположностей – мало еще что проясняет, даже если речь идет о

противоречиях, носящих не локальный, поверхностный характер, а – универсальный, глобальный; даже если речь идет о противоречиях натуры и культуры. (А ведь часто, заметим, нам предлагают интерпретацию мелких противоречий, которые являются всего лишь причудливым отражением, отблеском противоречий сущностных.) Глубина может освещаться по-разному – с разной мерой диалектичности, либо затемняющей глубину, либо выявляющей ее безмерность. Глубина – это не константа, а реализованная возможность. Обратимся к примерам, которые помогут прояснить сказанное. При этом не будем ограничивать себя выбором иллюстративного материала, ибо ключевые постулаты должны «срабатывать» везде.

Возьмем произведения В. Сорокина, автора ныне модного, нашумевшего, скандального. Чем же можно прославиться сегодня? Да тем же, чем и вчера. Книга «Утро снайпера» состоит из рассказов и повестей, сделанных на одну колодку, под один трафарет; и лекала, конечно, прописаны резцом бессознательного. Я очень и очень сомневаюсь, что автор делал свои вещи спустя рукава. Это все, на что способен г. Сорокин, это его предел и потолок. В его масштабах – это просто культурный подвиг. О чем же пишет, я бы даже сказал хлопочет, г. Сорокин, человек, вроде бы владеющий словом? О нем бытует устойчивое мнение: что ни говори – а он умеет писать. Умение писать, обратим внимание, по умолчанию отделяется от того, о чем пишет умелец, от содержания. Можно, дескать, ни о чем написать что-то, и это будет что-то с чем-то.

Так вот скучные и однообразные в плане философско-познавательном модели Сорокина (г.) выстраиваются вокруг одной оппозиции, тиражируемой бесконечно: автор начинает чинно и благородно, с культурного лоска и блеска – и потом все «неожиданно» переведет на г... (это не наша метафора, а весьма знаковая, «смыслонасыщенная» вещь в поэтике г. Сорокина). Такой трюк (культурный оверкиль) – это не пустая фишка коммерциализированной продукции, как могло бы показаться. Это даже не назовешь приемом, то есть свойством стиля (ведь стиль – категория зависимая: он всегда исполняет волю заказчика, реализует заданную «точкой отсчета» «глубину»). Это типично постмодернистское неверие в культуру, редукция мозга к паху (в случае с г. Сорокиным – к анальному отверстию), духа – к инстинктам. Акт посрамления культуры преподносится как глубоко культурный акт, сверхкультурный, стоящий выше культуры. Пост и еще раз пост. Таков подвиг г. Сорокина, личности, конечно, героической. Просто он служит г... – а что делать, если весь мир в дерьме? Подвиг дурно пахнет – так ведь честность никогда не была белой и пушистой. Это такое рабочее, даже чернорабочее качество, пахнущее потом и кровью. И еще кое-чем. А честность для таких гг. – это не что иное, как истина. Вот вам и точка отсчета. Не фишка, не прием, и даже не эпатаж: Истина. Сорокин весь по уши в истине.

Привлечение г. Сорокина в герои может показаться пустым парадоксом. Его позиция близка к комической иронии (для постмодерна – это святое), откуда рукой подать до сатиры, родной сестры героики. Но дело даже не в подвижности эстетического спектра. Он ведь разоблачает героику! Следовательно – антигерой? Нет. Он целенаправленно дискредитирует не героику вообще, а героику социалистического, круто идеологического типа. Для чего прикладывает героические усилия – и незаметно превращается в героя. Концептуальная бедность – налицо. Чем можно ее компенсировать? Картинками, множеством картинок и иллюстраций убогого концепта. Чем успешно и занимается автор, обреченный у неискушенной публики на успех.

Интересно обратить внимание на механизм культурной востребованности сегодня, если хотите – на рецепт успешной культурной карьеры. В основе этого механизма – анекдот, то есть выстраивание противоречий с помощью двухходовой логики. Вот вам и предел глубины, ее заданность. Вот вам культурный уровень: уметь считать до двух, видеть двойное дно. Много – это два. Иными словами, не уметь считать до трех и далее, не замечать много- (более двух)уровневой информации. Г. Сорокин рассказывает анекдоты. Целыми пачками. Но они об одном и том же: автор по себе судит о культурном

начале в человеке, которое всегда при ближайшем рассмотрении состоит из г... . Тут уж не до смеха. Так автор и не шутит. Он серьезно ковыряется, исполняет миссию. Если не он – то кто же? Такой современный г. Сорокин оказывается пройденным этапом, устаревшим типом героя. Кроме всего прочего от него еще устойчиво тянет нафталином. Что делать: современным быть очень рискованно.

Сама оппозиция «натура – культура» схвачена верно, однако скандальное сведение одного к другому удручающе бедно. Это скудная литература, нищенский духовный паек. Три-четыре логических хода, иная глубина – и сорокинские модели уплывают вниз по течению, увлекая за собой и серьезного автора под шумок водопада туда, где г. Сорокин прописался навечно: в воронку унитаза. Как говорится, счастливого пути. За что боролся...

А мы перенесемся в иную ауру, где дышится вольнее, глубже и свободнее. Возьмем в руки книгу Леонида Андреева. Здесь все поблагороднее будет. Но понятие «точка отсчета» и здесь неумолимо структурирует всю художественную ткань (сюжет, эпизоды, типы героев, синтаксис – все). Уже после пяти-шести рассказов (берем наудачу: «Баргамот и Гараська», «Большой шлем», «В темную даль», «Жили-были», «Иностранец»...) завуалированное авторское *credo*, точка отсчета – как на ладони. Автор заморожен оной и той же ситуацией: оказывается, *в душе* его персонажей при известной сноровке можно обнаружить нечто противоположное тому, с чем они жили-были до поры до времени. Эти кульминационные в духовном отношении моменты и составляют центральные события рассказов. Чтобы добыть, высечь этот скрыто тлеющий огонек из грубоватых складок души, необходимо постоянно боковым зрением держать в поле внимания бессознательное. Последнее Л. Андреев делает союзником человека, в душе его персонажей даже помимо их воли живет и теплится искра божья. Это уже попытка зацепиться за культурное начало в человеке. (Г. Сорокин даже не дифференцирует, по большому счету, душу и разум, ибо для него все это эфемерное пахнет одним и тем же, одним мирром мазано.) И все это отчасти справедливо. Однако свести жизнь человека к редким душевным порывам, к вере и неверию, к эпизодическим всплескам бессознательного (культурно, а не натурно маркированного) – это не бог весть какое искусство, хотя и отчасти героическое. Потому как мелко взята сама природа человека. Где здесь личность? Нет личности. В лучшем случае – герой («Губернатор»).

Посмотрим с этой универсальной точки зрения на шедевры мастера изящной словесности Ивана Бунина, на его лирическую прозу и стихи. Все его мастерство задействовано на обслуживание определенного духовного стержня, духовной программы, миссионерско-героической по сути, а именно: я призван фиксировать богоприсутствие во всем, растворенность духовного (по Бунину – прежде всего эстетического, то бишь божественного) начала везде. Писать, красиво и изящно, – цель, смысл и оправдание, ибо эстетизация – это не внешнее украшательство, а глубоко духовный акт, форма сопротивления бессмысленности бытия, придание хоть какого-то смысла своему непонятному существованию в мире, откуда предусмотрительно изъята (по причинам нам неведомым) точка отсчета. По Бунину можно нащупать точку отсчета, убедиться, что Кто-то распоряжается ею по своему усмотрению, почувствовать точку. Но только не понять ее. Это невозможно. Бунин создает предельно комфортную для художника ситуацию: не искать смыслы, а наслаждаться бессмысленностью. Однако бессмысленность, повторим, выступает как культурная ценность, непостижимость, тайна. Истина в том, что истина сокрыта. Но она есть. Присутствие истины при одновременной невозможности ее постичь – вот точка отсчета Бунина. Вот откуда исключительное внимание к миру внешнему, вещному (в котором растворена вечность), к враждебным человеку вечным стихиям: океану, ночному небу, состояниям природы. Они источают тайну, концентрируют ее в эстетически благоприятном поле, дают представление о масштабности сокрытой точки отсчета. Бунин – лепит героев? Увы, это так. Даже его трагизм – отчетливого

героического происхождения. Бунинский модус конфликта природы и культуры ставит личность на колени.

Если говорить о глубине содержания, которое и порождает феномен художественности, то Бунин ходит вокруг да около человека. Завораживает своим хождением. Помогает Красоте спасать мир. Все это, опять же, как бы и верно – но в каком-то десятом по степени важности отношении к истине, в десятом приближении к ней. Пушкин, Л. Толстой, Чехов – вот глубокие, и потому эталонные трактовки природы человека. В каком смысле они выше Л. Андреева и Бунина? Уж не в том, конечно, смысле, что лучше придумывали эпитеты и метафоры, а в том, что сумели нащупать главное в человеке и выразить это оригинальными стилизованными средствами.

Тем не менее, бунинское искусство живописать словом состоялось, оно впечатляет высочайшим качеством, живет и здравствует (и дай бог ему здоровья). Вот и получается, что Бунин подтверждает простенький краеугольный тезис: художник волен избирать любой ракурс, какой душе угодно, только блесни, маэстро, словесным талантом: что-нибудь ни о чем. Сначала была Красота в слове, а уж потом мысль в слове. Красота первична и, главное, отделена от смысла: это и есть точка отсчета в истолковании литературы, которой (точки) как бы нет. Без точки отсчета искать точку отсчета и при этом делать вид, что ничего не ищешь: как вам это нравится? Все это порой называется «наука литературоведение». Валят в кучу всех писателей и поэтов, комментируя все и так и сяк, исходя из собственного представления о мире, бессознательно отталкиваясь от скрытых от самих же себя точек отсчета. Каждый исследователь, равно как и каждый писатель, видит литературу по-своему. Мы имеем дело с конгломератом мировоззренческих перекосов, с самым настоящим культурным бредом, в котором давно уже никто ничего не понимает.

Именно поэтому мы ориентируемся на определенную исследовательскую точку отсчета (методологические принципы), которые позволяют обнаруживать в произведении художественно выраженную точку отсчета, формирующую не только стиль, но сам феномен художественности.

Ярко выраженная глубокая точка отсчета и является тем самым знаменитым «законом звезды» или «формулой цветка» (кому что по душе). Он очень прост, сей закон, и выражается в общем незамысловатой формулой, демонстрирующей взаимосвязь и неразрывное единство трех основополагающих «компонентов» художественности: К – Д – И (где К – красота, Д – добро, И – истина). Но понять эту формулу очень непросто. Эстеты безнадежно блуждают в трех соснах, из которых сложен цветок, и ставят себе этот блуд в великую заслугу. Красота, якобы, метафизична, ей закон не писан. Красота, будто бы, маргинальна и мистична. Она не признает законов, само понятие закона оскорбляет Красоту. И все же вопреки мифам красота существует на законных основаниях. И коль скоро основания все же существуют, есть смысл говорить о них. Закон гласит: Красота – это способ существования смысла. Но не всякий смысл предрасположен к союзу с красотой, а лишь тот, что ориентирован на Истину (нравственная составляющая которой – Добро). Больше Истины – больше возможности у Красоты расцвести и раскрыться.

Такова «формула цветка», формула всех художественно значимых шедевров, которые начинаются с известной плотности смысла.

1.3. НЕПОЭТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПОЭЗИИ

Поэзия (греч. poiesis, от poieo -- делаю, творю) -- 1) художественное творчество в стихах (в отличие от прозы); 2) лирика как род литературы (в отличие от эпоса и драмы); 3) в значении "художественная литература" (в отличие от научной); 4) высокий,

оухотворенный строй чувств (в отличие от прагматически-утилитарного, умоэстетического отношения). Поэзия не изучается как единое художественное явление.

В последнем значении поэзия выступает как особое качество человеческого отношения, характеристика способа освоения мира (в основном психологически-приспособительного, а не аналитически-познавательного). Возвышенное умонастроение, свойственное поэзии, может проявляться в стихах и прозе, музыке и живописи, отношениях к природе, друзьям, родине, любви, творчеству и т.д. Поэтичность растворена в отношениях человека с миром, а потому объектов поэтического отношения может быть сколько угодно. Иное дело, что в "изящной словесности", с которой прежде всего связывают поэзию, есть роды и жанры, где поэтичность достигает особой концентрации, поэтому стихи (или лирику) отождествляют с собственно поэзией. Уже сам факт того, что поэзия наиболее органично "живет" в стихах, говорит о многом. Поэзия как гамма лирически взволнованных переживаний не нуждается в стилизованных компонентах, способных передавать "идеи", концептуальный смысл (в ситуации, сюжете, предметной и психологической детали, речи персонажей и др. -- всего того, что характерно для прозы); для передачи поэзии актуальны наименее "смыслозатруженные" компоненты: аллитерация, ассонанс, ритм, метафора и др. -- собственно "стихи". В акте поэтизации (эмоционально-психологической оценки в гуманистическом ключе) рациональное, аналитическое начало присутствует в минимальной степени. Пафос объяснения чужд поэзии, которая, по словам Пушкина, "должна быть глуповата". Поэзия как квинтэссенция приспособительного отношения может существовать только в чувственно воспринимаемых образах, но не в абстрактно-логических системах понятий. Это феномен художественной, психоидеологической, а не научно-теоретической культуры.

Важно отметить, что далеко не каждый объект поддается поэтизации. Так, например, невозможно поэтизировать переживания киллера, скряги, оплакивающего потерю денег, смерти как таковой, садизма, расизма и т.д. Это свидетельствует о том, что функции поэзии, как, впрочем, функции искусства вообще, -- заставлять "полюбить жизнь" (Л. Толстой). Вот почему поэтичность можно определить как бессознательное утверждение витального через ментальное или как возвеличивание культурного начала в детище природы, человеке. Сама попытка дать объективное определение поэзии считается в высшей степени непоэтическим, бесстрастно-познавательным, едва ли не варварским (по меркам высокой поэзии) занятием, убивающим сам дух поэзии. Вот почему именно поэты взяли на себя миссию давать поэтические определения поэзии (напр., "Определение поэзии" Б. Пастернака), не подпуская непосвященных к тайнам этого "священного ремесла" (А. Ахматова).

Таким образом, под понятие "поэтическое творчество" можно подвести и стихотворчество разных художников, объединенных границами определенной исторической эпохи (античная поэзия, поэзия Возрождения), и совокупность произведений одного автора, творившего в разных родах и жанрах литературы (поэтическое творчество Пушкина включает в себя и драматургию в стихах, и лирическую поэзию, и романы в стихах, и прозу, источающую поэзию).

Поэзия есть результат и одновременно сверхзадача бессознательного освоения мира. Но бессознательное еще не значит поэтическое. Строго говоря, антиподом поэтического отношения в рамках психологического приспособления можно считать отношение сугубо утилитарное, неоухотворенное, ставящее во главу угла мерило пользы и выгоды. Такого отношения высших животных или непоэтических, «прозаических» натур. Поэтическое приспособление как бы бескорыстно, ибо не извлекает непосредственной пользы. Недоходное это дело.

Если отвлечься от мифов о поэзии, то следует иметь в виду, что высокий строй души, являющийся источником поэзии, возможен только за счет привнесения мысли в психический хаос. Благородные чувства -- это чувства, обтесанные, обработанные мыслью. Облагороженные, человеческие, ажурные переживания, вопреки мифам, получают только в результате «грубой» работы мысли. Если поэтические хляби не

структурированы неким высоким смыслом, то мы будем иметь дело с шизофренией, поэтическим бредом. Поэтому поэзия, строго говоря, появляется там, где обнаруживает себя невидимый труд души, подспудная аналитическая рефлексия. Почему же тогда поэзия «глуповата»?

Потому что в ней реально ощутим дефицит мысли по сравнению с иными формами духовной деятельности, прежде всего научно-философской. Отсюда амбивалентность поэзии: она рождена смутной мыслью и в то же время пренебрегает идеями, ибо чувствует, что в них сокрыта гибель ея. Поэзия рождена мыслью – но избыток мысли губит поэзию. Поэзию можно определить как некую бессознательную деятельность, в результате которой появляется нечто осмысленное, сотворенное как бы в соответствии с неслучайным умыслом и планом. Мышление «во сне», «умы в тумане» – поэтому с чистой совестью поэты отрешаются от мысли как таковой.

Не удивительно, что их то и дело сравнивают с детьми: детская мысль не закрепощает чувства, напротив, синтезирует некий «свежий» взгляд, по-новому называет давно известные предметы, заново узнает мир. Поэзия в равной мере дитя культуры и мифотворчества. Недодуманность, непродуманность рождает иллюзии. Поэзия и есть язык иллюзий.

Иногда кажется, что выражение «поэтическое мастерство» или «поэтическое ремесло» подразумевают рациональность, сознательность отношения. «Отделано четко и строго. По чувству -- цыганская грусть,» – продуманно обронил великий поэт Есенин по поводу собственного цикла «Москва кабацкая». Чувство – отделано, мастерски доведено до предельной выразительности, с соблюдением пропорций, чувства меры, такта, ритма, композиционной структуры. Словом, «по уму» сделано, при умственной поддержке.

Все верно: «отделано». Но ведь не «придуманно» же! Отделано то, что непосредственно выплеснулось, бессознательно излилось, а мастерство понадобилось только при отделке, шлифовке того, что объявилось, не сообразуясь ни с каким мастерством и ремеслом. Вот эта поверхностно-рациональная, прикладная сторона дела поэзии не может всерьез рассматриваться как составляющая собственно поэтического акта. Умением и навыками поэзию не создашь, разве что «отделаешь».

Поэзия, с одной стороны, развивает личность (особенно на ранней стадии), а с другой – мешает ей развиваться. Одной поэзией полноценную личность не создашь, разве что «отделаешь». Культ моделирующего взгляда на мир приводит к поэтическому идиотизму, рассеянности, отрешенности от мира сего как следствию неумения думать, мысленно концентрироваться. Витать в облаках – значит пребывать в состоянии психической эйфории. Становиться все более и более культурным отнюдь не означает становиться все более и более поэтичным. Суть культуры прозаична: становиться культурным – значит учиться мыслить, а это, в свою очередь, предполагает критическое отношение к мифопоэтическому творчеству. Поэтическое отношение должно уравниваться познавательным, тогда складывается гармоническое мироощущение. В противном случае «поэт» может так и остаться не от мира сего, специализируясь в том, чтобы давать новые имена привычным вещам, но не умея называть вещи своими именами.

И все же отдадим должное поэтическому мирозерцанию: приукрашивание мира – это единственный способ облагородить реального человека. Поэтому поэтическая миссия, если она не претендует на универсальное познание человека, становится в буквальном смысле миссией. Мастера, озабоченные репутацией своего «священного ремесла», отдают себе отчет: допустить критическое отношение – значит ослабить и развеять чары, вывернуть комической изнанкой поэтический экстаз. Вот почему поэты всех мастей склонны кучковаться, культивировать дух сектантства, избранничества, выделенности и богоотмеченности. Поэты – это светские священники, идеологи самой человеческой идеологии: жизнелюбия.

Поэзия как антипод бизнеса «оживляет» душу, актуализирует склонность к игре, ребячеству и несерьезности, чем, между прочим, приносит большую пользу делу, бизнесу.

Поэтическая терапия души держит в человеческом тонусе. Не бизнес, в конце концов, делает человека человеком, а поэтическое отношение и его разумное преодоление (понимаемое как развитие в сторону мысли, но не уничтожение поэзии).

В заключение несколько слов по поводу научно-аналитического (непоэтического) отношения к поэзии. Художественный текст – это способ упаковки организованных смыслов. Поскольку смыслы **организованы**, они упорядочены, подчинены определенной (сквозной, вездесущей в рамках данного поэтического космоса) системе ценностей. Художественный текст, иначе говоря, обладает собственно смысловой ценностью, помимо собственно эстетической.

Часто главная проблема заключается в том, насколько осознанно писатели или поэты оперируют смыслами. Смыслы есть – а понимание смыслов может отсутствовать. Так сказать, не ведают, что творят.

Поскольку смыслы объективно наличествуют, становится неважно, в какой степени отдавал (и отдавал ли вообще) себе писатель отчет в их значимости. Смыслы живут сами по себе, независимо от породившего их писателя. И задача исследователя заключается в том, чтобы увязать смысл конкретного художественного текста с универсальной иерархией смыслов, с высшими культурными ценностями, с мерой всех мер. Писателя может понять всесторонне только философ, хотя создать художественный текст может только писатель.

В реальной исследовательской практике получается парадоксальное «наоборот»: исследователь бессознательно (по-писательски) сопрягает бессознательно вложенные в художественный текст смыслы с собственным бессознательно существующим смысловым багажом (духовным измерением). И это называется «сознательным», а то и «научным» постижением. Эффект совмещения духовных парадигм творца и аналитика является условием «понимания» первого и знаком квалификации второго.

По сути, это художественный способ постижения художественного. В таком подходе нет и не может быть объективной (научной) оценки. А если писатель «чужд» исследователю, «не нравится» или «непонятен»? Остается ждать своего поклонника-исследователя, заинтересованного именно этими смыслами. Вот такими толмачами, не понимающими себя, но уверенными, что они разобрались с Л. Толстым (или наоборот: с молитвенно вознесенными руками перед «непостижимым гением Пушкина») и укомплектован штат нынешней литературоведческой науки. За поэзию обидно. Толмачи всячески оберегают художественные тайны, избегают «покушения» на смыслы, культивируют эзотеризм «Красоты». Словом, делают все, чтобы облегчить себе жизнь: не думать. В такой «науке с человеческим лицом» принято «чувствовать» и «любить», но не думать; думать, относиться сознательно, означает неуважение к художественному тексту и памяти его гениального создателя, обнаруживает дерзость и наглость. Думающий исследователь, философ, становится «плохим человеком». А хороший исследователь должен неумоимо демонстрировать лучшие человеческие качества, как-то: скромность, смирение, уважение к старшим, неспособность мыслить, способность чувствовать поэзию. Вот в такое человеческое измерение попадают гиганты духа, виноватые только в том, что они художники, умеющие создавать шедевры.

У поэтоведов в почете трогательно-умилительный императив: «не трожьте музыку (в смысле – красоту) руками» (в смысле – аналитическими щупальцами концепций). Для поэтов – это несомненное руководство к действию, их первая заповедь из неписаного поэтического кодекса. Что касается теоретиков искусства, то им предписано куда более прозаическое требование: думайте головой, понимайте разницу между сознанием художественным и научно-теоретическим.

1.4. "ЗОЛОТОЙ ВЕК" РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К "ВЕКУ СЕРЕБРЯНОМУ"

Что мы имеем в виду под "золотым" веком русской литературы?

Мы имеем в виду литературу не столько определенного периода, сколько определенного качества. "Золотая" литература -- это в первую очередь не только лучшая, образцовая литература (хотя и это, несомненно, так), но литература, которая обозначила и раскрыла специфические возможности искусства в отражении человека. Плюсы и минусы искусства как особого языка культуры гармонически уравновешены в литературе "золотой".

Начиная с Карамзина (см. работы А.В. Михайлова, "Философию поступка" М.М. Бахтина) в пространстве русской культуры зародился новый тип творчества -- **жизнетворчество**. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Некрасов, Тургенев, Гончаров, Островский, Толстой, Достоевский, Чехов -- это не литература. Это **жизнетворчество**, отраженное в литературе. А вот "всё прочее -- литература", как совершенно справедливо сформулировано Верленом. Великая литература несёт на себе духовные зарубки, отметины **жизни духа**, и изучение такого рода литературы превращается в определенном смысле в постижение человека. Назвать Пушкина, Толстого, Чехова профессиональными **литераторами** было бы верно, но нелепо, поскольку для них литература в первую очередь была не способом добывания средств к существованию, и даже не способом реализации, а способом и инструментом познания человека. Так рождалась "золотая" литература, которая всегда была больше, чем литература.

Однако само по себе наличие **жизнетворчества** (т.е. творчества духовного как предпосылки и условия творчества художественного) ещё невозможно считать решающим критерием "золотой" литературы и её имманентным отличительным признаком. Дело в том, что **жизнетворчество** всегда в той или иной степени, осознанно или бессознательно, присутствует в "большой" литературе, даже если талантливый писатель вызывающе "бессодержателен" в своих произведениях. Наряду с **жизнетворчеством** необходимы ещё два условия, которые создают для этого слишком общего понятия внятный смысловой контекст, позволяющий разграничивать два рода русской литературы, а именно:

1. Литература "золотая", как и "серебряная", как и всякая литература, **моделирует** жизнь, а **не отражает** её, однако материалом для моделей первой служит непосредственное отражение человека, тогда как вторая специализируется на моделировании копии копий, на отражении отражений.

2. Всё это прямым образом определяет поэтику. В данном случае отметим магистральную тенденцию: если "золотая" литература вследствие непосредственного постижения тяготеет к **словесным формулам**, содержащим в себе обобщения высокого интеллигентного уровня (или, шире, к продуманному "плану" и "порядку" всей художественной ткани), то литература "серебряного" века характеризуется **"плетением словес"**, где важна не столько интеллектуальная составляющая, сколько приём, словесный фокус, форма в узком смысле, легко сочетающаяся с рыхлостью формы в аспекте композиционно-архитектоническом (особенно в крупных произведениях).

Вот далеко не полное извлечение формул только из первого монолога Сальери ("Моцарт и Сальери" А.С. Пушкина):

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет -- и выше.(...)

Труден первый шаг

И скучен первый путь.(...)

Ремесло Поставил я подножием искусству.(...)

Звуки умертвив,

Музыку я разъял, как труп.(...)

Поверил Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.(...)
О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений -- не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан --
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

А вот образец "плетения словес", отражения отражений (фрагменты из стихотворения Б.Л. Пастернака под названием "Зеркало"):

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и -- прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.(...)
Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,
Что ломится в жизни и ломается в призме,
И радо играть в слезах.

Как же связаны между собой житнетворчество, моделирующее постижение и словесные, интеллектуально насыщенные формулы (или иной, "серебряный" ряд: житнетворчество, бессознательное моделирование и "плетение словес")?

Думаю, связь очевидна и естественна.

Прежде чем продолжить разговор о сущностных чертах разведенных типов литературы, обозначим ряд знаковых, как сейчас принято говорить, символических фигур, представляющих блистательную "серебряную" классику: серебряный век русской поэзии немыслим без имён Маяковского, Пастернака, Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой, Гумилёва и др.; что касается прозы, то здесь бесспорными символами-фаворитами являются Набоков (главным образом ранний, доамериканский), Платонов (прежде всего поздний Платонов, автор "Котлована", "Ювенильного моря") и Булгаков с его "Мастером и Маргаритой". По существу вся литература "серебряного века" специализировалась на рассогласовании сотворённых моделей с реальностью, происходящем на поле сугубо психическом. Нездоровые крайности, свойственные, отчасти, всем здоровым людям, утончённые человековеды превратили в свою золотую жилу. Бесспорно, эта грань человека по-своему интересна, но главное -- все эти фокусы элементарны. Психическая глубина -- это псевдоглубина. Картинок и переживаний -- россыпи, модели расцветиваются безудержными фантазиями, при этом неадекватность реальности очевидна. Содержание "модерновой" по отношению к литературе "золотого века" классики -- не реальность, а её психически-виртуальное замещение. Плохо это или хорошо?

Тут надо определиться с возможностями и функциями искусства в деле "духовного производства личности". Реальность достаточно проста, груба и пошла, она не предрасполагает к изощрённому эстетизму, хотя и не отторгает поэтизации как таковой, даже провоцирует здоровый поэтизм (вспомним в этой связи тех же Пушкина, Толстого). Всякого рода эстетизм всегда является детищем игрового, болезненно-психического отношения к реальности. Такого рода искусство, будь то романтизм или постмодернизм, всегда рождается в результате взаимодействия не с реальностью, не с миром объектов и предметов, а как итог взаимодействия с преодоленной, задвинутой, удалённой -- вторичной -- реальностью, итог подвига-сдвига воспалённого воображения.

Повышенная психичность влечёт за собой концептуальную бессодержательность: когда нечего выражать, содержанием выражения становится само выражение. Вот почему Л.Н Толстой предостерегал: "Самая страшная опасность для художника -- опуститься до приёма", в то время как литература серебряного века, по сути, культивировала именно приём, избирая "королей метафор" и т.п. рыцарей приёма, служителей чистого искусства.

Речь идёт, конечно, не о разном отношении к искусству, не о деле вкуса, а об ориентации на разные системы гуманитарных ценностей, которые, будучи ценностями, не могут быть делом личных пристрастий. На этом основании можно сказать, что реализм (т.е. искусство, моделирование реальности, опирающееся вместе с тем на **отражение** реальности) -- это больше, чем искусство: это деятельность моделирующего воображения, учитывающего, отчасти, и противоположное моделирующему, научное отношение. Нереализм (в широком смысле) представляет собой именно чистое искусство, т.е. собственно психическую деятельность, вырастающую саму из себя, а не из реальности.

Таким образом, образное постижение и полубессознательное метафоротворчество -- это разные по содержанию духовные акты, первый из которых представляет собой то искусство, которое "начинается там, где начинается человек", второе (по своей определяющей тенденции) -- "там, где человек кончается"; в одном случае мы имеем дело с литературой, ориентированной на воспроизведение личности, всерьёз озабоченной проблемой **самопознания**, в другом -- на личность **эстетствующую**, избегающую житнетворчества всерьёз.

Отсюда и принципиально разные стилевые парадигмы. Тот же Пастернак (раннее и лучшее творчество которого представляет собой одну из вершин так называемого серебряного века русской поэзии) "в рифму" толстовскому постулату красиво заявлял: неумение говорить правду не заменит никакое умение говорить неправду. Сама логика творческой эволюции Пастернака, кстати, -- это путь к "золотому", пушкинскому началу в литературе. За мыслью Пастернака стоит следующая закономерность: интеллектуальная составляющая "золотой" и "серебряной" литературы -- разная, и именно она в конечном счёте определяет степень художественности (стилевой эквивалент -- тяготение к словесно-художественным формулам), а не оригинальность приёма, не многоэтажные образы или ажурные конструкции (метафорически выражаясь -- плетение словес). Та же закономерность проявилась и в другой формуле Л.Н. Толстого: чем ближе к красоте, тем дальше от добра. У Пушкина с его уникальным тяготением к итоговым художественным формулам, слитым с ёмкими образами-символами, схожая мысль выражена следующим образом:

А нынче все **умы в тумане**,
Мораль на нас **наводит сон**,
Порок любезен -- и в романе,

И там уж торжествует он ("Евгений Онегин", глава 3, выделено мной -- А.А.). "Серебряная литература" (не по художественному качеству, которое невозможно измерить само по себе, а по линии житнетворчества, которая легла в основу литературы "серебряной") была уже во времена Пушкина, правда, это была, в основном, не русская литература. Строго говоря, и "золотая", и "серебряная" литературы в том понимании, которое предложено в работе, были всегда. Сон, кстати, всегда наводила не только "мораль" с её нормативным табу, ограждающим здоровый духовный мир от свободных хотений "белокурой бестии"(проще говоря, от здоровых инстинктов), но и ангажированность поисками истины, духовная деятельность в принципе. "Серебряная литература" -- это и есть литература "умов в тумане".

Согласно Пастернаку "Начальной поры" -- "чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд". Если это и формула, то она направлена на дискредитацию формул. Она поддерживает миф, клеймящий рассудочность, вообще склонность размышлять как начало антитворческое, сальерианское, а, напротив, начало "случайное", взрывающееся

"озарением головы безумца", "гуляки праздного", считается признаком моцартианства. "Случайно", "как бы резвяся и играя", "слагаются стихи навзрыд"...

Если руководствоваться подобной "случайной" логикой, то именно литература серебряного века воплощает в себе моцартианство, творчество "избранных, счастливых праздных", "единого прекрасного жрецов". Миф красивый, но, увы, всего лишь миф, плод недостаточно искушенных в научном творчестве "умов в тумане". Пушкин под моцартианством имел в виду нечто совершенно иное. Вчитаемся (обращая внимание на изобилие и содержательность формул) в текст всё той же маленькой трагедии.

Моцарт: И **в голову** пришли мне **две, три мысли**.

Сегодня их я набросал.(...)

Сальери: Ты, Моцарт, **недостойн** сам себя. (...)

Какая глубина!

Какая смелость и **какая стройность!**

Ты, Моцарт, бог, и **сам того не знаешь**;

Я знаю, я.(...)

Моцарт: А гений и злодейство --

Две вещи несовместные. (...) За твоё

Здоровье, друг, **за искренний союз,**

Связующий Моцарта и Сальери,

Двух сыновей гармонии. (...)

Нас мало избранных, счастливых праздных,

Пренебрегающих презренной пользой,

Единого прекрасного жрецов (выделено мной -- А.А.).

Итак, моцартианство -- это отнюдь не "нега творческой мечты"; это "глубина" чувств и мыслей (глубина чувств, заметим, может существовать только благодаря глубине мыслей), "смелость" и "стройность" творения. Всё это характеристика именно "алгебраической" (рассудочной, якобы противоположной творческой) стороны "гармонии". На самом деле Моцарт "знал" или по крайней мере догадывался о противоречивой природе гармонии, ибо он провозгласил "искренний союз" двух "избранных" "сыновей гармонии", союз двух полюсов, из которых складывается "единое прекрасное" (моральная сторона такого союза -- несовместимость со злодейством, добро).

Таким образом, моцартианство строго привержено трём компонентам, спаянным в целостную триаду: **истина** (глубина мысли, неслучайность знания) -- **добро** -- **красота** ("Когда бы все так **чувствовали** силу Гармонии!": Моцарт о Сальери, о "гении", по словам того же Моцарта, авторе "вещи славной").

Искусство серебряного века действительно противостоит чрезмерной рассудочности и схематизму сальерианства (что делает последнее дисгармоничным), однако противостоит не в качестве начала моцартианского, как порой кажется, а как полюс "сверхтворческий", "безумный", "случайный", что в свою очередь приводит к дисгармонии. Моцартианское же, пушкинское, гармоническое начало в равной мере противостоит как нормативности сальерианства, так и абсолютной творческой свободе "чистых" художников.

Разумеется, мы говорим об универсальной закономерности в искусстве и культуре -- которая, в частности, проявилась в истории русской изящной словесности двумя типами литературы. Зрелый реализм -- ядро "золотой" литературы. Такого рода литература может быть подвергнута анализу, проинтерпретирована через соотнесение с различными ценностями культуры, ибо сама она аналитична и концептуальна (т.е. по гуманитарным меркам -- содержательна). Что касается литературы "серебряного века", то она требует от воспринимающего субъекта иной адекватности -- прежде всего сопереживания, что, в свою очередь, даёт толчок развитию "ино-науки" (С.С. Аверинцев), иного литературоведения: эссеистического, максимально субъективного. Всплеск

исследовательского интереса к литературе "серебряного века" красноречив и симптоматичен. Вряд ли его можно объяснить только постмарксистским синдромом, реакцией "свободной" мысли на идеологическое засилье (а если можно, то шараханье в крайность далеко не с лучшей стороны характеризует "свободную" мысль). Культ знаковой "серебряной" литературы -- прежде всего свидетельство идеологичности "науки" о литературе, которая, игнорируя классику научного отношения "не плакать, не смеяться, не ненавидеть, а понимать" -- именно гневно отрицает и творит культ навзрыд.

В заключение подчеркнём: в работе речь идёт не о том, что литература "золотого" века -- это хорошая литература, а литература века "серебряного" -- плохая. Дело также не в том, какая художественная стратегия -- "формульная" или "формальная" -- больше "по душе" тому или иному исследователю литературы. В данном случае нас интересовала природа различий разных типов литератур, вытекающая из различий двух противоположных систем ценностей: **человека познающего**, отражающего мир (пусть и с помощью весьма несовершенного, неприспособленного для этих целей **моделирующего** сознания) и **человека** психологически **приспосабливающегося**, но выдающего свои душевно-психические акты за процесс отражения мира.

Разница -- в степени объективности отражения реального человека, что и позволяет научно ставить вопрос об объективности художественной ценности.

1.5. ПРОЗА КАК ЯЗЫК КУЛЬТУРЫ

Проза (от лат. *prosa* – прямая, свободно движущаяся речь) – 1) художественное творчество в прозе (в отличие от *стихов*); 2) прежде всего *эпос* как *род литературы* (в отличие от *лирики*); 3) художественная проза (в отличие от деловой, публицистической, религиозно-проповеднической, научной, мемуарной прозы); 4) малоодухотворенный, «приземленный», сниженный строй чувств (в отличие от высокого, *поэтического* отношения).

В первых двух значениях проза выступает как антипод поэзии (лирики). Отличия двух родов литературы (каждый из которых, напомним, может быть воплощен как в прозе, так и в стихах; и тем не менее сущность эпоса проявляется именно в прозе, а лирики – в поэзии) невозможно свести к способам организации художественной речи и прежде всего к ритмической ее стороне; отличия заключаются в степени преобладания рационально-аналитического отношения над эмоционально-психологическим. Другими словами, проза обслуживает иные отношения человека с миром. Прозу (которая, по словам Пушкина, требует «мыслей, мыслей и мыслей») интересует не просто эмоционально-мыслительное состояние само по себе (как лирику), а состояние, возникшее в связи с определенными обстоятельствами, выводимое из них. В центре прозы не обособленная от всего личность, но личность в ее связях со средой (социумом, природой). Многообразие связей, формирующих личность и *характер*, – вот предмет и субъект прозы; а связи выстраиваются под концепцию, под «мысли». Лирика же специализируется на абсолютизации отдельных состояний духа и души именно как отдельных, останавливает прекрасное мгновение. Лирика мыслит мгновениями, проза – мгновениями, порожденными другими мгновениями (смыслами, вытекающими из других смыслов). Мгновения разворачиваются в события и выстраиваются в концептуальный порядок: вот дискурс прозы. Плотный, густой смысл требует широкого, аналитического дискурса.

Таковы содержательные признаки прозы, отличающие ее от поэзии (стихов). Что касается их формального разграничения, то при всей практической «очевидности» отличий, доступных уже ребенку и делающих прозу и стихи разными видами словесно-художественного творчества, теоретически сделать это весьма непросто. Музыкальность,

эмоциональность, субъективизм и метафоричность стихов в значительной мере присущи и прозе. Стихи обладают ритмом, стихотворная речь явно делится на соизмеримые отрезки и легко записывается «в столбик»; однако проза также обладает своим ритмом (правда, «строительный» ритмический материал прозы – принципиально иной природы; философия ритма прозы – наименее изученная проблема в области поэтики прозы). И тем не менее ритм как таковой невозможно считать имманентным признаком стихов и факультативным признаком – прозы. Графическое оформление – «в столбик» или «в строчку» – остается, при всей его детскости и наивности, едва ли не решающим формальным признаком. Чтобы избежать подобного упрощенного взгляда, следует иметь в виду, что форму в литературе нельзя трактовать как некую очевидную парадигму с ее визуальными или звуковыми характеристиками, требующими описания, фиксации и не более того. Форму следует понимать как специфику функций. А различие функций тесно связано с моментом содержательным. Проза воплощает особый тип личности, представить и осмыслить который можно только через процесс становления. Отсюда – сюжет, деталь, речь (в т.ч. субъектная организация речи) как стилевые доминанты прозы. Именно эти уровни стиля (в свернутом виде присутствующие также и в поэзии) обеспечивают разворачивание смыслов. Функция прозы -- художественный анализ, несмотря на то, что проза сама есть продукт образно-художественного синтеза. Художественная проза находится как бы на пути от мифа – к логосу, от культуры собственно художественной – к научной, абстрактно-логической. Амбивалентность художественного слова наиболее ярко проявляется именно в прозе. Это дает основание крупнейших прозаиков причислять к философам (философия Достоевского, Л. Толстого, Камю и т.д.). Что касается последнего, метафорического значения, то оно непосредственно вытекает из первых. Бесстрастный, объективный анализ, вынужденное следование императивам унылой логики жизни, «надо» вместо «хочу», реальность вместо мечты, долг вместо чувства делают «прозу жизни» скучной, лишенной ярких эмоциональных красок. Проза жизни – синоним эмоционально бедной жизни, если не смерти. Рациональной прозе жизни противостоят праздник души, «именины сердца», голодный эмоциональный паек прозы – поэтическому пиру духа и души.

Если все сказанное о прозе верно, следует признать, что проза, интеллектуально насыщенная проза является неким водоразделом, а лучше сказать – условной границей, после которой «неверная» вода постепенно «переходит» в сушу и твердь: проза является моментом перехода от одного языка культуры к другому, от образно-художественного моделирования – к абстрактно-логическому анализу того, что «намоделировано». Вначале было художественное слово, и оно могло быть только о Боге; однако потом появилось слово научное, и Библия превратилась в сказку.

Если и это верно, следовательно, у нас есть твердые основания говорить о спектре в гуманитарной культуре. Полюса в спектре – культурные языки, позволяющие функционировать психике и сознанию: образы и системы понятий. Логика спектра, определяющая культурное движение, – проста: от психики – к сознанию, извечная попытка приблизиться к сознанию, не порывая при этом с психикой и лирикой. Этот путь и есть, собственно, траектория духовно-культурного прогресса.

Человек по слабости своей зародился как существо духовное поэтически, первоначально реализовался посредством поэзии. Мифы и сказочки долгое время были его скудной и однообразной пищей духовной. Все известные человеку искусства постепенно и поочередно достигли своей зрелости, получился впечатляющий культурный результат. Проза едва ли не последней из односоставных искусств вступила в пору зрелости, отметившись первыми (а может, вечными: кто знает?) пиками расцвета – совсем недавно, каких-нибудь 150-200 лет тому назад.

Разумеется, научная гуманитарная культура развивалась автономно и параллельно (в форме философии), однако художественный взлет прозы повлиял и на поиски научной прозы. «Человековедение» начинается в прозе, а заканчивается в науке и прозе жизни.

Мы еще только движемся к гуманитарной теории, и свободно движущаяся проза облегчает нам этот, выражаясь поэтическим языком, тернистый путь.

1.6. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ НАУЧНОГО МЫШЛЕНИЯ

Современные гуманитарные науки -- не способ познания человека, а средство приспособления к той реальности, что познать свой предмет они не в состоянии.

1

Ничто не исчезает бесследно в природе и культуре, в данном отношении повторяющей судьбу природы. Это отражено в одном случае в законе сохранения энергии (относительно природы), а в случае с культурой -- мы рано или поздно придём к этому -- должно быть зафиксировано в законе сохранения информации.

Сознание человека, пройдя в своём развитии ряд стадий, не избавилось, да и не может избавиться (по велению закона целостности, позволяющему совмещать законы сохранения энергии и информации) на этапах последующих от присутствия стадий предыдущих. Рецидивы старого (в данном случае -- мифологического) в новом (в данном случае -- в научном) контексте -- явление естественное, нормальное и в качестве такового само должно стать предметом научного изучения.

Сознание человека возникло, согласно закону сохранения информации, как сознание мифологическое. В нём потенциально в свёрнутом виде присутствовало "всё" -- именно потому, что это было крайне неразвитое сознание. Оно характеризуется следующими имманентными фундаментальными признаками.

1. В основе мифологического "сознания" лежит психологическая потребность в упорядочении мира, в придании ему определённого, конечно, в основном дружественного лица. Миф приспособливает к миру, а не познаёт его.

2. Язык такого сознания -- образы-символы, модели, позволяющие передавать психолого-идеологическую (оценочную) информацию. Миф -- это не научно-логический, а образно-идеологический принцип отношения к миру. Приспособление выдаётся за познание, желаемое за действительное, миф -- за "науку".

Главное отличие сознания мифологического от сознания последующего -- это именно отсутствие научности, понимаемой как системно-логическое упорядочивание умопостигаемой информации.

Само понятие (или категория) **сознание, мышление** связано со стремлением к упорядочиванию, наведению **порядка**, устранению беспорядка, хаоса, обнаружению неслучайного за рядом случайностей. Сама привычная для сознания идея порядка есть продукт сознания.

Казалось бы, различие между сознанием образно-мифологическим и научно-теоретическим по принципиальному критерию -- приверженности иерархической всевластности порядка -- не может быть радикальным, ведь и то, и другое мышление культивируют порядок. Однако в сознании мифологическом компоненты реальности перетасовываются и воспроизводятся в произвольном, подчинённом субъективной воле творящего сознания порядке -- вовсе не в том объективном порядке, в каком они наличествуют в независимой ни от чьей воли реальности. Таким образом, произвольный

мифологический порядок с точки зрения сознания научного есть классический беспорядок, ибо он противопоставляет субъективное -- объективному.

Тем выше степень научности, чем выше степень объективности **отражаемого** (но не произвольно моделируемого) порядка, чем значительнее степень **обобщения**, отвлечения от фактической базы, от конкретики и эмпирики (которые, тем не менее, составляют "вещество" обобщения). Факты в научном понимании -- это факты, рассмотренные сквозь общую ("оторванную" от фактов) концепцию, которые либо согласуются с концепцией, либо корректируют её, либо радикально не стыкуются с ней, заставляя исследователя выстраивать новые ряды обобщений. Факты, не переставая быть фактами, становятся больше, чем факты, вращая своей фактической фрагментарностью в контекст целого. Высшая степень обобщения и систематизации целой отрасли фактов (качеств, свойств) может перерасти в закон. Таким образом, факты есть путь к законам, а законы -- хлеб науки.

И наоборот: чем более мы имеем дело с фактами, взятыми сами по себе, чем легче они складываются в любой порядок -- тем менее научности (объективности) в нашем подходе.

В принципе научное мышление выросло из мифологического и поныне взаимодействует с ним -- и это в высшей степени нормально и естественно. Против этого глупо (ненаучно) возражать. Наука может начинаться с удивления (т.е. с констатации бессистемности и беспорядка), однако развиваться как наука она может тогда, когда удивление уступает место пониманию, ведущему, возможно, к неведомой доселе системности. И всё же познавать, следовательно, отражать объект мифологическое сознание и мышление не в состоянии. Оно именно мешает, вредит научному мышлению, мошенничая и выдавая за науку то, что ею по определению не является.

Поскольку в данном случае нас главным образом интересуют науки гуманитарные, а среди них в первую очередь науки, связанные с изучением литературы, то и опираться в своём анализе мы будем на состояние этих наук. Мифологические компоненты научного мышления, с нашей точки зрения, проявляются в следующих мифологических установках.

1. История вопроса подменяет суть вопроса (а в этом и заключена, собственно, суть мифологии). Отсюда -- "учёный" уклон в эрудицию, обязательное знание предшественников, что должно подтверждаться обильным их цитированием. Незнание "источников" приравнивается к незнанию сути проблемы. Окончательным "разрешением" вопроса является ритуальная апелляция к Авторитету. Само беспомощное название дисциплины "история литературы" предполагает знание фактов и предварительную аранжировку их в какой-либо порядок. Знание фактов ценится гораздо более, нежели истории попыток их упорядочивания (иначе говоря, информация заменяет мысль, концепцию). При этом по красноречивому умолчанию суть вопроса не становится предметом исследования, даже само понятие "предмет исследования" по умолчанию же опускается. Можно ли всерьёз говорить о том, что "история вопроса" приведёт к законам?

2. Выделение проблемы как частной, автономной, не требующей методологии (универсальных принципов познания), **которая позволила бы осознать проблему как момент гуманитарного космоса**. Отсюда -- актуальность древнего, как мир, **описания**, становящегося инструментом "познания" (а это тоже свойственно мифологии). Феноменология требует образно-модельного "отражения", минимум обобщения приводит к неразвитости категориально-понятийного аппарата. Описание может вести только к субъективному представлению о порядке, а "плюралистическое" (т.е. не строго научное) понимание порядка легко реализуется именно через описание и не требует даже упорядоченной терминологии, не говоря уже о законах. Описание же и законы -- несовместимы, как мифотворчество и наука. Лишённые внятной методологии "исследования" "провисают" без истории, компенсируют научный вакуум историей, которая и становится содержанием наукообразных штудий; история же требует описания.

Обе упомянутые методологические установки (осознаваемые или, того хуже, неосознанные) являются стадией на пути развития науки, которая уже явно переросла миф, перестала "быть в мифе", но столь же явно ещё не стала полноценным бытием "над мифом". В науке зрелой мифологические компоненты не только не выкорчёвываются, но служат науке, поскольку научный дискурс предполагает модельные вкрапления и без них непредставим, нефункционален. Сейчас же "научность", наукообразность обслуживает потребности мифа, говорящего языком "науки". Поэтому постоянно приходится оговариваться, уточнять, в общем-то, достаточно элементарные для сознания научного моменты. Чтобы быть правильно понятым, в очередной раз повторяю, что я не выступаю ни против истории вообще, ни против истории "вопроса", ни против описания как такового. Всё дело в методологических функциях исторических описаний. История, конечно, необходима -- но только как обозначение этапных ступеней, ведущих к сути. Следовательно, история будет разной, необщепринятой -- в зависимости от того, как понимать сущность "предмета", с историей которого нас знакомят. История начинается с сущности, а не сущность с истории.

Разумеется, не против эрудиции я выступаю -- а против той эрудиции, которая, словно информационный шум, становится самоценной, становится содержанием и целью познания, а не его средством. Если эрудиция способствует повышению уровня и качества -- она способствует науке, а не навязывает ей мифологический примитивизм под видом многознания. Быть научным, коротко говоря, значит избавиться от реликтов мифологического мышления.

Как? При помощи научно обоснованной методологии, позволяющей отражать тот порядок, который присутствует независимо от присутствия человека. Порядок же, вносимый в мир человеком и не опирающийся на законы мироздания, есть не что иное, как старый добрый миф.

Или мифология -- или методология.

2. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА? (ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ)

2.1. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?

1

Базовых мифов о литературе, из которых складывается некое подобие истины, не слишком много. А вот мифологическим вариантам и комбинациям -- несть числа.

Поскольку, как следует из названия работы, нас будут интересовать не мифы о литературе, а противостоящий им истинный порядок вещей, необходимо более определённо прояснить отношения мифа к истине и истины к мифу.

Прежде всего не согласимся с мифом о мифе, гласящем: миф не имеет ничего общего с истиной.

Имеет: миф являет собой отдельную грань или момент истины. Такова реальность. Именно реальность позволяет мифам заслонять истину, и даже претендовать на статус "объективного отношения".

Однако -- и тут мы переходим к мифу об истине -- из того, что истина проявляется в мифе, вовсе не следует, что истина сводится к мифам без остатка, что они составляют плоть истины. Как из ста зайцев невозможно составить лошадь, так и из совокупности мифов не сложишь истину. В этом смысле истина в принципе несводима к мифу, и даже противостоит ему.

Следовательно, истина заключается в том, что необходимо изучать миф как миф, а истину как истину, имея в виду возможные их взаимоотношения и наличие точек пересечения, где порой истина и миф совпадают до неразличения, а то и тождества (в определённом, заметим, отношении; в ином отношении -- а истина и есть сопряжение всех мыслимых отношений -- истина и миф неизбежно обнаружат несоизмеримую разницу информационных потенциалов).

Итак, **миф первый**: литература есть **способ и инструмент познания человека**. В этом своём качестве она **полезна**, поскольку писатели выступают инженерами человеческих душ, человековедами, способными разобраться в человеке; читатель же, общаясь с подобными "прорабами духа", по выражению А. Вознесенского, извлекает для себя пользу, познавая, благодаря художникам-гуру, себя.

В общем плане литературу как форму общественного сознания можно вслед за К. Марксом назвать "способом духовного производства", полезным, конечно, способом. Литература, несомненно, учит, и читать её полезно. Стоит ли в таком случае определение литературы как способа познания человека -- считать мифом?

В интересах истины -- стоит, ибо литература не только не сводима в главной своей функции к познанию человека, но и весьма несовершенна в качестве инструмента познания, как будет показано в дальнейшем.

Миф второй: литература есть **чистое искусство**, так сказать, искусство для искусства, а художники слова выступают как "единого прекрасного жрецы" (А.С. Пушкин). Сверхзадача бескорыстного общения с "прекрасным" заключается в том, чтобы получить чистое эстетическое наслаждение. "Польза" искусства, по версии этого мифа, состоит в том, что общение с ним **приятно**, не более того. Чистое духовное удовольствие не содержит в себе низких утилитарно-прагматических примесей и не может быть, по определению, ни инструментом познания, ни способом преобразования личности.

Не будем отрицать очевидное: эстетическая эйфория настолько существенный компонент, сопровождающий "потребление" искусства, что он вполне сопоставим с пользой, которую приносит та же литература как вид искусства. Но абсолютизация момента наслаждения также превращает теорию чистого искусства в миф, поскольку, как минимум, отвергается миф первый.

Миф третий. Многим кажется, что литературу вполне достаточно определить как сочетание "приятного с полезным" -- и такое "самодостаточное" определение уже удовлетворительно отражает суть феномена под названием литература. "Всеобщее одобрение принадлежит тому поэту, кто смешивает полезное (*utile*) с приятным (*dulce*), равным образом восхищая и наставляя читателя" (Гораций, "Поэтика"). Авторитет предложенной формулы стал настолько непререкаем, что превратил её едва ли не в аксиому, в основополагающий теоретический постулат.

Однако сращение двух мифов даёт не истину, как ожидалось, а миф третий, который, конечно, стал содержательнее первых двух, но при этом не перестал быть мифом.

Перечисленные мифы остаются таковыми потому, что они только **отчасти** справедливы. Они не способствуют тому, чтобы поставить литературу в такой контекст, где выявилось бы самое главное, кардинальное свойство литературы, а именно: литература прежде всего и главным образом сформировалась как **способ проявления человека**, приятный, полезный, но наряду с этим весьма односторонний способ. Это способ поэтизировать своё неумение и нежелание разбираться с собой, действительно познавать себя (то есть объективно отражать человека, а не предлагать своё видение, субъективную модель объекта и переживать по поводу вымышленных совершенств или несовершенств того, что "более реально", чем сама реальность), заниматься самоанализом, беспристрастно мыслить. В связи с этим литература стала способом мифотворчества, способом обожествлять самую заурядную пошлость и глупость. Такое понимание литературы, как мы постараемся доказать, имеет гораздо больше точек соприкосновения с истиной, чем все классические мифы о литературе вместе взятые.

Если допустить, что в литературе существуют исключительно свои, внутренние эстетические императивы, наподобие знаменитого нравственного императива, сформулированного Кантом, и на этом основании объявить произведение "вещью в себе", созданной и функционирующей исключительно по матрице императива, тогда мы должны будем возвести собственно художественное, образно-модельное мышление в абсолют.

Исходя из того, что абсолют сам по себе есть вещь абсолютно неприемлемая для сознания, оснащенного диалектической технологией (сознания, воспитанного на императивах честного отражения реальности), мы должны признать, что в литературе, способе пусть и весьма несовершенного, "нечестного" отражения человека, "отражается" (точнее -- моделируется) весь человек, во всей его сложности, а не только в некой абсолютно "прекрасной" ипостаси. Нельзя, невозможно вынести за скобки всё, что мешает самоосуществиться эстетическому императиву -- хотя бы потому, что сам эстетический императив есть функция сознания, устроенного на иных, внеэстетических, решительно несводимых к эстетической, функциях. В этом всё дело.

Вот почему выдающиеся художники всегда тяготели к всеобъемлющему, многостороннему, иначе говоря, философскому осмыслению проблем. Будучи достаточно крупными личностями, они если не понимали, то чувствовали, что подмеченный ещё Аристотелем "мимесис", подражание, в сниженном варианте **передразнивание** жизни путём образного моделирования, лицедейское кривляние и имитация, куда не вложен труд души, -- такое бездушное образотворчество унижительно для мыслящей личности. Большие художники, в сущности, занимались преодолением искусства -- путём привнесения в производство образов (технология чистого искусства) мысли, смысла, что позволяло передразниванию жизни превращаться в способ обсуждения проблем человека. Только "нечистое искусство", отяжелённое концептуальным подходом, становится больше, чем искусство, а именно: "способом духовного производства человека".

Великое искусство -- это преодолённое искусство. Искусство ради искусства -- и это тоже осознавали корифеи художественного слова (Гёте, Пушкин, Л. Толстой и др.) -- есть плод легковесного творчества. Это действительно по-своему заунывная и, что бы там ни говорили, элементарная деятельность, для которой и необходима всего-то эстетическая чуткость. Личностная отдача невелика. Я вовсе не хочу сказать, что природная одарённость в художественном творчестве -- дело десятое. Это первое условие, но явно недостаточное, если речь идёт о феномене вечного, великого искусства. Разумеется, творчество возможно только при наличии врождённого таланта. Тут уж или -- или. Однако "божья искра", не подкреплённая трудом мысли и души, может стать не только способом отметить избранника, но и средством загубить легко доставшийся ему дар.

Труд художника -- это, как и всякий человеческий труд, есть главным образом труд мысли, напряжённая работа сознания. Стихийные извержения души, принимающие форму оригинального передразнивания, впечатляют, конечно, как впечатляют эстетически выразительные нерукотворные эскизы натуры: пейзажи, животные, природные явления и т.д. Да и то в той мере, в какой "чистая" эстетика бессознательно соотносится с гуманитарной содержательностью (определяемой наличием той же мысли). Собственно же труда в таком извержении и бессознательном передразнивании кощунственно мало, чтобы всякий зафиксированный и эстетически аранжированный бред, хаос, "нечто" и тому подобные неупорядоченные, неорганизованные сознанием продукты творческого экстаза считать шедеврами. Эстетическая оригинальность и художественный шедевр -- вещи разные. **Порядок** же, внутреннюю согласованность образам придаёт концепция -- плод ума, интеллекта, ставшего условием творчества и превратившегося в

художественное вещество, в неустранимую составляющую модели, в содержательный компонент шедевра.

Вот почему чем более художник стремится быть просто художником, тем менее совершенно в художественном отношении всё созданное им. В лучшем случае его творения отмечены печатью гения; для создания же великих произведений нужна ещё и печать человеческого величия.

Из сказанного легко сделать вывод, что художники бесконечно много могут дать тем, кто сумел преодолеть собственно художническое видение мира и человека. Ясно, что лучшие теоретики искусства получаются не из тех, кто не умеет творить, а из тех, кто, имея определённые художественные способности, по линии мысли пошёл дальше художников. В научном диалоге с писателем исследователь должен чувствовать не меньше художника, а понимать больше. В противном случае дело ограничится "мерой своего понимания", и результатом окажется тот банальный случай, когда космос гения "не поддаётся" вразумительному истолкованию. Беда, настоящая беда гуманитарных наук заключается в том, что лучшими литературоведами, искусствоведами считаются несостоявшиеся или, что значительно хуже, активно действующие художники. Их насквозь субъективные суждения не разбирающееся в диалектике художественного сознания "общественное мнение", в том числе интеллектуалы, склонны считать наиболее авторитетными, исходящими от специалистов-практиков. А то соображение, что хороший практик -- смерть теоретику, не приходит на ум питающейся мифами деятельной, практически озабоченной "общественности". При всём при том наиболее ценными бывают удивительные концептуальные озарения великих художников (некоторые уже были упомянуты в работе), которые на практике часто действуют вопреки своим же теоретически безупречно сформулированным постулатам.

Только приняв во внимание всё сказанное о диалектике художественного сознания, мы сможем без страха, без собственно художнических или собственно интеллектуальных комплексов приблизиться к пониманию того, что такое литература.

3

Обратим внимание на ту особенность художественной литературы, на которую можно обратить внимание только тогда, когда смотришь со стороны, а не изнутри.

Что роднит всех героев мировой литературы?

То, что все они -- люди **идеологические**, осуществляющие свою поведенческую стратегию **от психики** (не от разума), живущие эмоциями, страстями и только во вторую очередь -- рассудком. Отсюда -- трагедии, комедии, драмы, романы, которые замешаны на трагических или драматических конфликтах и т.п. Этим же обстоятельством и обусловлен выбор героев: в подавляющем большинстве это молодые мужчины и женщины, находящиеся в состоянии любви, дружбы, ненависти -- в состоянии высокого эмоционального тонуса. Такие герои идеальны в том смысле, что сосредоточены на **состоянии душ**; состояние умов (когда в центре внимания писателя находится эволюция сознания) как объект творчества не приводит к большим художественным успехам.

Эволюция души (и только потом и только в связи с этим -- эволюция сознания), мир чувственных и эмоциональных отношений -- вот исключительный объект творчества. Там, где кончается чувственно-психологическое отношение, заканчивается искусство и начинается не образно-интуитивное, синтетическое моделирование, а аналитическое расщепление психологического отношения -- начинается наука. Но высокое, парадоксальное, амбивалентное искусство, как уже было отмечено, интересуется не только страстями, но и эволюцией сознания. Пределом "страстно-рационального" союза является **идеология**, т.е. такого рода симбиоз, где разум (анализм) всегда функционирует на вторых ролях. Чистое, внеидеологическое мышление -- уже объект

философии, а не искусства. Вот почему герои литературы -- не мудрецы, не философы, а персонажи с ярко выраженным идеологическим мировоззрением.

Однако и философам литература много интересного рассказывает о людях, в основном об их заблуждениях. Ведь в центре внимания литературы -- именно заблуждения людей, поскольку страсти, ослепляющие ум, замкнуты на самих себе, они чужды объективности. Литература с претензией на анализ -- это своего рода сверхлитература.

Вот какую маргинальную грань облюбовало высокое искусство: оно начинается там, где мыслитель не просто соединяется, но перетекает в художника. Следует, однако, со всей определённой подчеркнуть, что союз этот продуктивен (т.е. **творчески** продуктивен, следовательно, способен рождать образы, какой угодно "глубины" -- но образы) до того трудноуловимого и в то же время принципиально размежёвывающего момента, когда первенство мысли мешает, препятствует созданию образов, прекращает их инициировать. До тех пор, пока мысль инициирует создание образов -- это ещё не мысль; с того момента, как прамысль становится мыслью, она начинает разрушать образы. **Хорошая литература -- это плохо выраженная мысль.** Хорошо выраженная мысль может быть заурядной публицистикой или замечательной философией (или наоборот) -- но она будет плохой литературой.

Конечно, при желании можно привести достаточно оснований, чтобы поспекулировать на тему, где кончается искусство и начинается неискусство, научная философия, и является ли ненаучная философия искусством и т.д. Всё это интересно тому, кто не видит реальных различий между рациональным и чувственно-интуитивным подходами, между двумя языками культуры: образами и понятиями; между двумя антиподами, слитыми в одно целое: психикой и сознанием, на базе которых возникают, соответственно, **моделирующий** (художественный) и **рефлектирующий** (абстрактно-логический) типы сознания. В случае, если мы разграничиваем творчески-психологическую инстанцию, которая не может существовать без участия сознания, и собственно сознание, которое специализируется на разрушении (с целью познания, с конструктивной целью) созданного творческим гением -- тогда мы обретаем почву под ногами и небо над головой. Мы начинаем жить в системе координат, где есть верх и низ, мысль и чувство, культура и натура, философия и литература. Мы можем творить -- и быть при этом полноценными мыслителями; мы можем анализировать -- и считать этот "варварский" по отношению к искусству акт высшим проявлением культуры.

Мы начинаем **иначе мыслить** (чувствуем-то мы приблизительно то же самое). Мы преодолели идеологическое пространство культуры, но не утратили способности жить в нём и наслаждаться его совершенством и примитивностью.

Итак, мы исходим из того, что **взаимодействие психики и сознания** -- вот истинный объект творчества (субъектом которого выступает также носитель **психики и сознания**); воспринимая средствами **психики и сознания** созданное художником, мы, в зависимости от реального преобладания одного из компонентов, воспринимаем творчество под углом зрения **либо психики, либо сознания. Разграничить** эти сферы и показать их **неразрывность** -- вот наша задача как исследователей литературы.

4

Казалось бы, "разум -- душа" -- либо избитый сюжет, либо компонент затасканного сюжета едва ли не всей мировой литературы. Уже в бессмертной "Одиссее" мы находим пищу для размышлений в этом направлении:

В грудь он ударил себя и сказал **раздражённому сердцу**:

"Сердце, смирись; ты гнуснейшее вытерпеть силу имело

В логе циклопа, в то время когда пожирал беспощадно

Спутников он злополучных моих, -- и терпенье **рассудку**

Выход из страшной пещеры для нас, погибавших, открыло".

Так умирал он себя, обращая к милому **сердцу**.

Милое сердце ему покорилось, и снова терпенье

В грудь пролилось его; но ворочался с боку он на бок.

Перевод В. Жуковского (выделено мной -- А.А.)

Еще пример из литературы героической, где нет психологизма как такового, но уже присутствуют «ум» и «чувства» («Слово о полку Игореве»):

Ум князя уступил

желанию,

и охота отведасть Дон великий

заслонила ему предзнаменование.

Перевод Д.С. Лихачева

В литературе новейшего времени -- это едва ли не банальный ход. Вот выхваченный пример, намеренно из литературы, далёкой от аналитизма реалистической прозы (диалог Пугачёва и Каратаева из поэмы С. Есенина "Пугачёв"):

Долгие, долгие тяжкие года

Я учил в себе разуму зверя...

Знаешь? **Люди** ведь все **со звериной душой**, --

Тот медведь, тот лиса, та волчица,

А жизнь -- это лес большой,

Где заря красным всадником мчится.

Нужно крепкие, крепкие иметь клыки.

Звериное (природное) начало, душа, разум...

Но узок круг мыслящих широко. Всё, на что оказались способны писатели всех времён и народов -- это раз за разом воспроизводить миф. Единицы сделали предметом художественного исследования "состав духовности", само взаимодействие психики и сознания и разглядели в этом древнем сюжете саму суть человека. Но и для них разум, хоть он и "умный", мало что понимает, а душа, хоть она и "неразумна" -- чувствует, томится, предчувствует, предсказывает; в конечном счете, душа всегда в гносеологическом отношении "срамит" разум и оставляет его в дураках. Корифеи мировой литературы в этой сфере -- Пушкин, Лермонтов, Л. Толстой, Достоевский, Чехов. Но и они весь арсенал художественного познания (за редчайшими исключениями) ограничили рамками указанной коллизии. Художники банально не замечают глубины.

Многие знают, что существуют психика и сознание, душа и разум. Немногие понимают и способны понять разницу между ними. И уж совсем редко кто разбирается в "механизме" их взаимодействия. Почему искусство столь слепо?

Писатель уже тем, что он писатель, обречён на специализацию в области диалектики души (но не диалектики сознания). Бессознательное -- это действительно **бес сознания**. Творчеством заправляют бесы сознания (или ангелы души, кому что нравится), поэтому писатели и поэты часто ощущают себя орудиями в чьих-то руках, посредниками, медиумами, но не активными субъектами творчества. "Лишним" в творчестве оказывается начало личностное, иначе говоря -- сознание как таковое. Писатель (таково условие творчества!) не ведает, что творит. Поэтому понять художника означает понять логику его подсознания, т.е. сознания, которое "не знает", что **оно** сознание.

Итак, работа сознания скрыта от самого творца (хотя как таковая она реально наличествует). Каков же механизм творчества, которому подчинён писатель, несмотря на то, что он не ведает о своей зависимости?

Будучи убеждённым в своей правоте, абсолютизируя свой жизненный опыт, некритически (бессознательно) относясь к нему, писатель, далее, отбирает такие явления

жизни, акцентирует в них такие стороны и организует их в такой порядок (считая при этом, что сознание не участвует в творческом процессе), который иллюстрирует правоту его взгляда на мир. Так замыкается творческий "порочный" круг. Художник-идеолог -- это именно тот, кто идеализирует свой порочный круг, свой миф. И это нормально.

Истина, если уж и дальше пользоваться метафорой, представляет духовный мир человека как набор порочных кругов-мифов, каждый из которых осознаётся именно как порочный. Однако человек -- вот оно, главное, "дьявольское" наше противоречие -- может существовать только с помощью спасательных порочных кругов -- при этом изо всех сил стремясь к истине, т.е. к самоистреблению.

Вот почему искусство, будучи идеологическим по природе (ибо невозможно говорить языком образов и не говорить при этом языком идеологии), всегда в той или иной мере тенденциозно. Подчеркнём: это ни хорошо, ни плохо (или: хорошо в одном отношении, плохо -- в другом). В этом заключена сущность искусства -- вот что главное.

Разумеется, существуют разные типы искусства, по-разному относящиеся к идеологическим кругам. Искусство реализма, особенно классического, всё чаще прибегает к **открытым финалам**, где круги уже перестают "держаться" человека и он остаётся "ни с чем". Вдумаемся: трагедия наступает тогда, когда к одному (или нескольким) "кругам" человек добавляет другие, много иных кругов-"истин". Он начинает постигать относительность всего, он умнеет -- в этом и ни в чём другом источник его трагедии.

Таков путь искусства, и оно уже давно не говорит ничего принципиально нового о человеке. Оно лишь осовременивает вечные идеологические парадигмы, а потому умудряется быть вечно актуальным, как вечно актуальна жизнь. Таким образом, высокое искусство явно тяготеет к интеллекту, не переходя ту грань, где язык образов сам по себе становится комичен, поскольку перестаёт соответствовать исконным задачам: представлять образы-модели, насыщенные идеологическим подтекстом, но не аналитически их разлагать.

Если ориентироваться на личность духовно полноценную, то мы вынуждены констатировать: искусство не может сформировать духовно гармоничный мир человека; его абсолютизация так же губительна, как и крайность противоположная -- отрицание искусства. Путь один: видеть и переживать несовершенство человека, воспроизводимого искусством, становясь тем самым всё более и более совершенным. Человек -- шире и глубже искусства; равным образом он глубже и противостоящей искусству деятельности теоретического (рефлектирующего) сознания.

5

В чём же принципиальная разница между моделирующим и рефлектирующим сознанием, если и то, и другое не отвергают идею порядка, следовательно мыслят (ибо мыслить и означает приводить в определённый порядок)?

В сознании художественно-моделирующем компоненты реальности тасуются и воспроизводятся в произвольном, подчинённом субъективной воле творящего художника порядке -- вовсе не в том объективном порядке, в каком они наличествуют в "ничьей" реальности. Вот и вся разница. Исследователей смущает то обстоятельство, что "мимесис" есть как бы жизнь: модель состоит из знакомых компонентов, подчинённых привычной для сознания идее порядка. Однако **субъективный и объективный порядок суть разная реальность**, требующая разных способов и разных целей её освоения.

Вот почему польза от искусства, понимаемая как верное отражение объективного порядка, сильно преувеличена. Искусство относительно полезно, и уж никак не может в этом отношении, отношении познания, соперничать с наукой.

Что касается "приятности" искусства, то достигается она за счёт подмены объективного порядка -- субъективным, за счёт создания новой реальности взамен старой,

в чём-то не устраивающей творца. Такое художническое "преодоление" реальности есть (с позиций беспристрастного мышления) надувательство и трюк. **Приятное переживание виртуальной, несуществующей реальности приносит "катарсис"**. Искусство по функции своей -- миражи и фантомы сделать более актуальными, нежели действительность -- сближается с наркотиком, служит утешением и духовной забавой, возможно, в чём-то и возвышающей человека. Но оно же и характеризует человека, малодушно укрывающегося от реальности в искусстве и страшщегося взглянуть правде в глаза.

Таким образом, "полезное" в литературе связано с деятельностью рефлектирующего сознания как компонента сознания моделирующего. Всё "приятное" полностью производно от психики, от переживания вожделенных, но реально не существующих моделей. Поэтому закономерность соотношения приятного и полезного такова (если говорить о литературе значительного художественного уровня): чем меньше полезного -- тем больше приятного.

Итак, чтобы понять литературу, надо понять человека. Литература сама по себе не объясняет человека, но она даёт великолепный материал для исследования.

Искусство в целом есть деятельность **психоидеологическая**, отсюда и проистекают его плюсы и минусы в хлопотном деле познания мира и приспособления к нему. Искусство замечательно приспособливает человека к самому себе, в том числе и к собственной познавательной деятельности. В этом смысле оно близкородственно ещё двум великим гибридам культуры: сознанию религиозному и нравственному. Но одна из каверз приспособления состоит в том, что оно выдаёт приспособительные манипуляции за познавательные подвиги, выдаёт желаемое за действительное, моделирующее сознание за рефлектирующее. И в этом отношении литература как самый интеллектуальный вид искусства гораздо более других видов искусств мешает свободному духовному росту личности (помогать начинает только тогда, когда личность перерастает "искусственный" способ освоения мира). Литература в совершенстве говорит только на одном языке культуры: на языке образов. На вопрос почему литература как искусство образотворчества находится в таких сложных взаимоотношениях с искусством мыслить, -- с иным способом освоения реальности? -- мы отвечаем: именно потому, что искусство мыслить есть иной способ освоения действительности, способ объективно познавать её, для чего необходим иной язык культуры -- язык понятий.

Великая литература развивает потребность мыслить, а потребность мыслить заставляет критически отнестись к познавательным возможностям литературы. Так литературоцентристская картина мира разваливается, и на её руинах вырабатывается научное отношение к реальности, в том числе и к литературе.

2.2. ИСКУССТВО АНАЛИЗА

Впрочем, статью можно было бы назвать "**наука интерпретации**", имея в виду, что "**искусство**" и "**интерпретация**" -- это один и тот же способ отношения человека к действительности, а именно: преимущественно психологическое **приспособление**, реализуемое посредством синтезирующего **образотворчества**, когда одновременно рождаются суммы смыслов, ценностно сопряжённые друг с другом и вне заданного контекста не существующие; способ противоположный -- **познание** -- осуществляется средствами **научного анализа**, где нет места психологии, где недвусмысленно доминирует сознание.

Перед нами -- два языка, при помощи которых человек общается с самим собой (итог такого общения -- вся гуманитарная, преимущественно художественная, культура: искусство, нравственность, религия, политика, философия) и с реальностью, с миром

объектов, в том числе с собой как частью этого, независимого от человека, мира (результатом подобного общения выступают естественные и технические науки, отчасти философия, в ничтожно малой пропорции -- гуманитарные "науки"). Язык души и язык мысли: вот два языка культуры, два канала получения, сбережения, обработки и передачи информации, Язык души, ответственный за приспособление, требует индивидуальных образов, **моделей**, в которых переживаний и ощущений содержится гораздо больше, нежели мыслей, и чувственная составляющая значительно важнее мыслительной. Язык мысли, обслуживающий потребности познания, функционирует посредством понятий, конденсирующих **абстрактную сущность вещей**, предметов, в том числе самого человека, а также способов его отношения к реальности (языков культуры).

Таким образом, "искусство анализа", как и "наука интерпретации", означает оксюморонное, взаимоисключающее пересечение языков, типов информации и способов отношения. При этом пересечение не означает размывание или смешение разной природы разных языков культуры; пересечение означает именно пересечение, невозможность разделения, но и невозможность смешения двух типов культур, художественной и научной.

Эта простая тема сию минуту, на глазах читателя, уведёт нас далеко и глубоко.

Если согласиться с тем, что сознание (как, впрочем, и душа) человека **целостно**, то есть в принципиальном плане формируется двумя полярными типами отношений (в сознании преобладает "наука", в душе -- "художество"), тогда можно переходить к детализации каждого из отношений. Набросаем, как того требует наука, схему, которую можно, конечно, и проинтерпретировать (в соответствии с потребностями души).

ПРИСПОСОБЛЕНИЕ-----ПОЗНАНИЕ
ЖИЗНЬ -----СМЕРТЬ

Взятое в аспекте: структуры индивидуального и общественного сознания:

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ---НРАВСТВЕННОЕ----- ФИЛОСОФСКОЕ

в аспекте метафоры вышеназванной структуры:

КРАСОТА ----- ДОБРО ----- ИСТИНА

в аспекте структуры человека:

ТЕЛО-----ДУША-----ДУХ

в аспекте структуры личности:

ВИТАЛЬНОЕ-----МЕНТАЛЬНОЕ

НАТУРА-----КУЛЬТУРА

в аспекте структуры ментальности:

ПСИХИКА-----СОЗНАНИЕ

ИНТУИЦИЯ-----ЛОГИКА

в аспекте языков культуры:

ОБРАЗЫ (ИСКУССТВО)-----ПОНЯТИЯ (НАУКА)

в аспекте функций языков:

СИНТЕЗ-----АНАЛИЗ

в аспекте форм гуманитарной культуры:

ЛИТЕРАТУРА (в широком смысле)--ФИЛОСОФИЯ (в широком смысле)

в аспекте структуры языков художественной культуры:

ПЛАН ВЫРАЖЕНИЯ-----ПЛАН СОДЕРЖАНИЯ

СТИЛЬ -----КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ

в частности, языка литературы:

ЛИРИКА-----ЭПОС

в частности, языка лирики:

ЛИРИКА-----Т.Н. "ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА"

в частности, языка эпоса:

ЛИРИЧЕСКАЯ ПРОЗА-----РОМАНЫ-ЭПОПЕИ

в аспекте языка философии:

РЕЛИГИОЗНАЯ ФИЛОСОФИЯ,-----СОКРАТ, СПИНОЗА, ГЕГЕЛЬ:

НИЦШЕ, ХАЙДЕГГЕР:

ЛОГИЧЕСКИ УПОРЯДОЧЕННЫЕ

МЕТАФОРЫ И ОЩУЩЕНИЯ

СИСТЕМЫ ПОНЯТИЙ

в аспекте познания:

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ -----НАУЧНЫЙ АНАЛИЗ

КАК ФОРМА ПРИСПОСОБЛЕНИЯ

КАК ФОРМА

ПОЗНАНИЯ

НЕВЕЖЕСТВО-----ЗНАНИЕ

в аспекте приспособления:

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ-----НАУКА КАК НЕДОСТОВЕРНЫЙ

КАК ФОРМА ПОЗНАНИЯ

СПОСОБ ПОЗНАНИЯ

в аспекте типологии цивилизаций:

ВОСТОК-----ЗАПАД

в аспекте пола:

ЖЕНЩИНА-----МУЖЧИНА

в аспекте наций:

АЗИАТЫ-----ЕВРОПЕЙЦЫ

в аспекте европейских наций:

"ЮЖАНЕ"-----"СЕВЕРЯНЕ"

в других аспектах:

И Т.Д.-----И Т.П.

Аспектов и, соответственно, форм "приспособления" и "познания" (в том числе за счёт бесконечного дробления уже обозначенных) может быть бесчисленное множество. Ничего не стоит бессознательно или даже сознательно смешать типы отношений и их формы -- и вы получаете идеальный Вавилон, хаос ((полу)сконструированный или (полу)стихийный, на выбор). Назовите Ницше (или Розанова: вариантов, к несчастью, в избытке) философом, проинтерпретируйте его, объявите его метафорический бред анализом и провозгласите провозвестником истины -- и изрядной путаницы вперёд на несколько поколений исследователей, "философов" и "литераторов", обеспечено. Вот этот гениальный рецепт -- **Вавилон из двух языков** -- и есть пока что главное достижение человечества в области гуманитарных наук. Проблемы у гуманитариев возникают тогда, когда один комплекс "познаётся" средствами другого, подменяется другим или лицемерно мимикрирует. Причём -- назовём вещи своими именами -- гораздо более агрессивно и изобретательно в отношении подмены "приспособление", нежели познание. В сущности, можно ограничиться одной фразой: отношение приспособления в современных гуманитарных науках явно преобладает над собственно научным познанием, в том числе приспособление к самому факту неспособности познавать.

Конечно, ничего экстраординарного. Банальный реликт сознания мифологического -- вот что представляет собой сегодняшние гуманитарные науки. Однако противоречие между науками гуманитарными и негуманитарными должно настораживать и подстёгивать гуманитариев.

Ведь что значит "приспособиться"?

Это значит устроиться так, чтобы исследуемая жизнь была сохранена и получила гарантии безопасности от чрезмерного научного вмешательства. Вот почему искусство как противовес познанию с момента возникновения специализировалось на жизнеохранительных, жизнелюбивых функциях, формировалось как служба жизни: игра,

любовь -- словом, поэтизация проявлений жизни. Вот почему познание, озабоченное истиной и только истиной, отчасти угрожает жизни, однако не стоит отождествлять познание со смертоносной дьяволиадой, разум -- со змеями, пауками и прочими гадами. Это уже психика и лирика. Результаты познания также могут поставлены на службу жизни (вряд ли есть необходимость разворачивать этот самоочевидный тезис; впрочем, самоочевиден он для философов).

Искусство, до тех пор, пока оно искусство, действительно не может серьёзно угрожать жизни как таковой: игровой момент, свойственный всякому подлинному искусству, есть неустранимый симптом жизни, имманентный признак витального. Можно сказать, искусство рождено жизнью, и оно само в свою очередь даёт жизнь образам. Рождение, жизнь, любовь, женщина, приспособление... Но искусство, будучи мостиком между жизнью (натурой) и культурой, в значительной степени обедняет вторую, хотя сама же её и создаёт. Дело в том, что приспособление имеет свои естественные пределы, за которыми или начинается познание (иное отношение), или развиваются стагнация и регресс. А стагнация в культуре сегодня, когда культурная регуляция в значительной, возможно, в решающей степени рациональна (хотя мы не вполне отдаём себе в этом отчёт), -- это реальная угроза жизни.

Учёные-поэты, поборники "науки с человеческим лицом", где "философия" должна сдабриваться и облагораживаться "литературой" (в идеале -- подменяться), -- это светский вариант поповщины. За такое идейное, идеологическое подвижническое служение общество платит скупое -- а расплачивается щедро. Расплачивается тем, что подлинное гуманистическое содержание культуры до сих пор находится в пелёнках, а над ним причитают мамки и няньки, рассказывающие сказки про Веру, Василису Премудрую и Надежду. Всё это достаточно эффективно приспособливает к непознанной природе человека, однако радикально ограничивает самопознание.

Понять такую культурную позицию можно. Стоит ли разворачивать свёрнутое гуманистическое сознание? Гораздо комфортнее, удобнее, выгоднее, наконец, быть ребёнком. Спроса никакого, и не ведаем, что творим. Редукция от познания к приспособлению, авторедукция в культурный примитив, в зоологию -- это дезертирство с фронта мысли, уход в скиты психики и интуиции. На дворе вроде бы прогресс, а по сути живём, как деды наши жили. Дескать, кривая вывезет. По беспечности род людской подозрительно напоминает русских.

Понять-то можно, но следует понять и то, что мы обречены взрослеть, если не хотим пасть жертвой метафорического мышления. Опасно обладать ядерной дубиной, продуктом впечатляюще развитого научного сознания, и при этом расшибать себе голову в Вифлееме. В голове сказки -- а в руках смертоносная дубина: вот что несколько настораживает.

Что значит в данном контексте "искусство анализа"?

Это способ **осознать свои духовно-синтетические возможности**. Обратим внимание: не разрушать их, не принижать -- а только лишь поставить на подобающее место. Детство никуда от нас не уйдёт, все мы родом из детства. Стоит только осознать разницу между приспособлением и познанием -- и можно сколько угодно позволить себе быть ребёнком.

Но сама постановка проблемы в таком ключе выглядит сегодня "глупо" и негуманно. Бесчеловечно, видите ли, отбирать у ребёнка игрушки, лишать его детства. Даже если это становится условием его, ребёнка, выживания. Это с точки зрения ребёнка, с позиций интерпретаторов, которые поднаторели в науке выдавать желаемое за действительное.

Возразим на языке Востока, если язык понятий пока недоступен: говори "халва, халва" -- во рту слаще не станет. Желаемое не превратится в действительность, даже если очень захотеть.

Как говаривал Сократ, есть одно только благо -- знание, и есть одно только зло -- невежество.

2.3. РЕАЛИЗМ – ЭТО ТИП УПРАВЛЕНИЯ ИНФОРМАЦИЕЙ

Всякое искусство хорошо в той мере, в какой оно реалистично. Реализм – это универсальная, эталонная *художественная система*, то *направление*, которым шли, идут и будут идти все художники мира. Они, художники, могут даже не подозревать, что идут давно проторенными тропами реализма, но дело от этого не меняется. Называйте себя как угодно, однако отношение к вам будет выверяться мерками реализма. Скажем больше: любое искусство – это искусство быть реалистом. И это не категоричность, а принципиальность – вещь в науке столь же необходимая, как реализм в искусстве.

Попытаемся разобраться в проблеме, которой как бы не существует, которую лучше не замечать. Ведь если проблема все же есть, то наука перед ней бессильна настолько, что ее, науки, словно бы и нет. Следовательно, гораздо удобнее считать, что нет проблемы.

Но проблема, повторим, есть, присутствует, имеет место (это необходимо признать хотя бы для того, чтобы появились основания говорить о науке). Важно правильно обозначить суть проблемы, собственно, сделать это научным, а не «реалистическим» способом: что вижу – то и описываю. Надо не описывать реализм, а обозначить его как систему отношений. Реализм как нечто описанное, как явление, существующее наряду с другими описанными явлениями (романтизмом и т.п.), несомненно, живет и здравствует. Это, так сказать, литературоведческая реальность. Однако реализм как система отношений (то есть как научная категория) – это миф, нечто несуществующее. Иначе сказать, феномен реализма, с которым мы имеем дело, – это то, что воспринято чувствами, слегка тронутыми идеологией; нас же интересует не возбуждающе начало в реализме, некий только ему присущий дух, а прописанные отношения «опознанных» (идентифицированных) объектов, дающих в сумме семантическую реальность, которая воплощается литературными средствами и, хочется думать, вне литературы не живет. Нет, живет и вне литературы. Собственно, это и позволяет отнести к реализму научно.

Что объединяет все художественные направления, течения, системы? (Дело не в терминологии, а в самом наличии этих феноменов; существующая же терминология сама по себе не проясняет сути дела. Нам представляется более точным использовать для характеристики того, что называется «направлением» (согласимся с традицией), следующие термины: художественная система, художественная целостность. «Направление» - всего лишь условный знак.)

Их объединяет то, что они представляют собой различные формы взаимодействия *субъекта* эстетических отношений, *личности*, с теми *объектами*, которые оказывают влияние на формирование личности и одновременно являются уровнями или срезами личности: природой, социумом и собственно сферой духа (ментальным, культурным в человеке).

Личность как целостное единство информационных инстанций «тело – душа – дух» находит информационные источники вне себя, в реальности. Скажи мне, из каких источников ты черпаешь актуальную информацию, и я скажу, кто ты. Реализм, равно как и все остальные направления, строго говоря, воплотился в типе личности, в определенных мировоззренческих (ценностных) установках. Еще точнее: в типе управления информацией. Зона, где формируются мотивы поведения человека, – вот откуда начинается реализм. В этом смысле реализм – это взгляд на человека, трактовка человека, философия человека.

Бегло коснемся истории вопроса. Какой тип личности культивирует *классицизм*? Человека должностующего, человека долга. Долг – это установка героическая, нормативная. Логика его поступков определяется собственно логикой, некой автономной рациональной сферой. Личность сузили до логики. Импульсы поведения, реально задаваемые природой (телом) и психикой (душой), вынесли за скобки. Человека обкорнали, опростили и упростили

до логической схемы, все так. Но в классицизме была и доля реализма, а именно: рациональное начало – действительно выступает способом регуляции поведения. Это начало можно мистифицировать, помещать в выдуманные контексты, и тем не менее само по себе оно не придумано, оно существует. И все мы это «чувствуем», а некоторые даже и понимают, откуда что берется. Кстати сказать, вопреки мифам, рациональность классицизма – это не разумная установка, а всецело иррациональная, «душевная», то есть именно то, что отвергал классицизм, делал своим безусловным (на самом деле условным) противником. Так сказать, за что боролся, на то и напоролся. Конечно, это была наивная в своей идеологической устремленности трактовка человека, но здесь важнее то, что в художественном отношении такая трактовка оказалась продуктивной. Не всегда, не везде, и тем не менее у нас есть основания говорить о достижениях этого «направления». Классицизм оказался плохим способом выяснять истину о человеке, однако эффективным способом воплощения человека определенного типа – героя, слабой личности, но сильного человека. Сила героя заключалась в умении подавлять слабость; но вот слабость, к несчастью, состояла в том, что именно в ней, слабости, и пребывала сила личности. Слабость, то есть умение раздвинуть рамки героической программы, на деле была колоссальным информационным ресурсом, перспективой развития личности, которую (перспективу) в упор не замечал неразумный герой.

Информационных резервов, путей, ведущих к сотворению полнокровной личности, было множество. Самый банальный из них и самый естественный – отрицать рациональное в человеке и противопоставить взамен нечто иррациональное. Например, душу. Именно это с успехом и проделал **романтизм**. Действительно, душа в человеке ничем не хуже разума. «Мыслишь, следовательно, существуешь» можно легко заменить на «чувствуешь, следовательно, существуешь». В художественном отношении такое смещение акцентов, повлекшее за собой сотворение нового типа личности, также оказалось весьма плодотворным. Но личность, потенциально неисчерпаемый информационный космос, вновь сузили до одной, хотя тоже реальной базы: человека отождествили с душой, объективную (рациональную) установку заменили на субъективную (что хочу, то и объективно). Человек оказался никому ничего не должен – это его и сгубило. Реализм романтизма сказался в том, что романтизм оказался нежизнеспособен.

Итак, классицизм и романтизм оказались способами абсолютизации одного «канала» управления информацией – бессознательного, хотя «на словах» классицизм ратовал за ум и мысль, а романтизм – благоговел перед душой и чувствами. Далее самый банальный и предсказуемый ход – это отрицание отрицания, ведущее, по логике, к синтезу романтизма с классицизмом (синтезу в известном смысле, прежде всего не поэтическом, а гносеологическом). Точнее, к попытке умозрительно, абстрактно-логически совместить то, что фактически давно – всегда! – совмещалось в человеке: ум и сердце, разум и душу. Тут надо было что-то «придумать». Вот на это отважился и это исполнил **реализм**. Совмещение, реальное совмещение информационных пластов в человеке стало его исторической миссией. Он нащупал новый тип отношений, который активно пробивал себе дорогу в жизни. Во-первых, надо было перестать делать вид, что душа не связана с умом, обнаружить зоны и «технологии» их контакта; и, во-вторых, увидеть очевидную связь души не только с умом, началом возвышающим, но и с телом, началом, по культурным меркам, принижающим. Человек оказался сложным, многомерным (в плане прежде всего информационным). Однако накопленный культурный опыт сыграл злую шутку с классическим реализмом. Подспудная (иррациональная) установка на иерархию ценностей, на «верх-низ» в божественно устроенном человеке привела к тому, что информационный низ (душа) стал верхом (умом). Главной в информационной структуре стала не функция сознания, а функция психики. Колоссальный информационный сбой привел к фантастическим художественным результатам – и окончательно запутал человека. Умная душа срамит глупый разум: этот самый продуктивный культурный сюжет, тщательно разработанный именно в литературе,

еще ждет своего часа, ждет армии исследователей. В культуре это станет эпохальным событием.

Но нам в данном случае важно указать на заслугу реализма, а не на его коварство (точнее, на коварство художественного сознания, которое (коварство) по-разному сказывается в разных «направлениях»; зависимость здесь такая: чем «умнее» направление – тем более впечатляет масштаб информационного сбоя, результат искажений на выходе). Тип отношений, освоенный реализмом, позволил увидеть иной масштаб человека. Если добавить к сказанному, что «тело – душа – дух» оказались вполне научными параметрами личности, то станет ясно, что реализм продвигался в научном направлении, а вся мировая художественная «мысль» пробивалась именно к реализму как особому типу управления многосложной информацией. Реализм – это максимальное сближение художественного творчества с научным, это тот род искусства, который максимально востребовал функцию сознания.

Таким образом, если под реализмом понимать конкретно-исторически сложившуюся художественную систему, то надо трактовать реализм как исторически прошедший этап, который больше никогда не повторится (наряду с классицизмом, романтизмом и т.д.). Однако если под реализмом иметь в виду освоенный тип отношений, то этот тип в силу своей универсальности пребудет всегда. Здесь реализм ничего не придумывал. Термину не повезло: он приобрел двойное значение (реализм, как видим, фатально подвержен информационным перегрузкам). Все постреалистические эксперименты, как и дореалистические искания, – это петляние и плутание вокруг реализма с той лишь разницей, что все, случившееся «до», несет на себе печать искренности и наивности, а все «пост» – скорее, имитирует, если не пародирует, искренность (может быть, за исключением соцреализма, которому, однако, искренность не прибавила художественности). Все сверх- (сюрр-) и метареализмы, символизмы и модернизмы, – это уже не приближение к реализму, а отдаление от него – в сторону, освоенную либо классицизмом (рациональная точка отсчета), либо романтизмом (культ иррационального). А от реализма уйти нельзя, ибо это означало бы отход от угаданной гармонии в информационном балансе личности, уход от искусства. Реализм и есть наиболее полное выражение искусства. Уйти от реализма сегодня неизбежно означает «делать вид», в частности, делать вид, что ты чего-то не понимаешь. Художники, конечно, неохотно расстаются с детством, однако реализм диктует свои законы.

Разумеется, не только теоретики, но и обычные потребители искусства могут увидеть здесь неосхоластику, призыв к застою, неприятию нового, а то и стремление принизить диалектику. В общем, при желании и наличии даже не слишком буйной фантазии можно усмотреть в сказанном какой-нибудь кошмар. Скажу только одно: реалистически понятый человек, человек масштаба «личность», имеет бесконечные возможности для самовыражения. Личность – это информационный космос такого порядка, что новые средства выражения, оригинальная поэтика будут всегда актуальны и непредсказуемы. Мы имеем дело с принципиально неисчерпаемой информацией. Вместе с тем заданный масштаб (тип отношений, тип управления информацией) – это уже освоенная величина, покоренная культурная вершина, и глупо делать вид, что ты ее в упор не видишь. Реализм – мерило искусства, точка отсчета, но не всеобщий уравнитель. Никто не ставит вопрос в духе механистического логизма (неоклассицизма): пришел реализм – кончилось искусство. Мы относимся к проблеме таким образом: началась эпоха реализма, эпоха новых, небывалых возможностей, которые в силу своей сложности сегодня пока мало востребованы.

2.4. ХОРОШЕЕ ОТНОШЕНИЕ К СТИХАМ

Откровения поэтов хороши и ценны, пожалуй, тем, что их тёмные метафорические "диагнозы" и "прогнозы" служат неплохим материалом для действительно квалифицированного анализа. Однако исключения, подтверждающие правило, случаются и у поэтов. Эпохальная и мужественная формула Пушкина "**поэзия, прости Господи, должна быть глуповата**" была неоднократно им же развита и дополнена, но сути своей не изменила. В данном случае хотелось бы обратить внимание на те хрестоматийные строки, где в контекст полярных противоречий "волна и камень", "лёд и пламень", Онегин -- Ленский были с умыслом вкраплены "стихи и проза". В чём видится несовместимая природа двух родовых стихий -- лирики и эпоса?

Разберём этот простой, но окутанный дурманом мифов, вопрос на примере одного заурадно гениального стихотворения Владимира Маяковского "Хорошее отношение к лошадям". Не станем интриговать читателя рассуждениями о том, с чего именно в этом случае целесообразнее всего начать анализ (ибо непростое это дело -- начало исследования целостной художественной ткани, где нет начала и конца (а если есть, то нет художественности) -- требует сугубо индивидуального, оптимизированного подхода; надо придумать, изобрести, открыть, проторить аналитический зигзаг в космически устроенный образный синтез). Начнём как бы просто: что бы мы ни говорили о целостности художественного произведения, в том числе стиха, в нём всегда наличествуют **план содержания** и **план выражения**. Применительно к избранному стихотворению содержательный, семантический аспект включает в себя тип конфликта, воплощённый в ситуации, понимаемой как расстановка персонажей вокруг именно так, а не иначе устроенного конфликта. У конфликта по определению должны быть минимум две стороны. В "Хорошем отношении..." противостоят "**я**" лирического героя и "**сгрудившаяся толпа**". Ситуация дискурсивно разворачивается через события, выстроенные в определённый порядок (иначе сказать -- через сюжет). События эти -- "хорошее" и "плохое" отношение к упавшей, поэтическим образом одушевлённой лошади (полноправном участнике человеческих событий).

Вот из чего складывается характеристика толпы:

Лошадь на *круп*
грохнулась,
и *сразу*
за зевакой зевака,
штаны *пришедшие* Кузнецким клёшить,
сгрудились,
смех зазвенел и зазвякал.
-- Лошадь упала!
-- Упала лошадь! --
смеялся Кузнецкий.

Лишь один я

голос свой не вмешивал **в вой** ему. (Здесь и далее в тексте выделено мной -- А.А.)

Из тщательно подобранных и последовательно сплавленных семантических пластов вылепливается образ некоего антигуманного монстра: праздношатающегося, угрожающе и назойливо "звякающего" ("сразу за зевакой зевака...згрудились... зазвенел и зазвякал") примитивным, как всякая грубость, смехом (чередование двух слов, бедно описывающих инцидент, непостижимо выдаёт тупую склонность к насилию), *сгрудившуюся*, хищно воющую плоть, стаю, что ли.

В таком контексте начало стихотворения обрastaет искусно вплетёнными в "карту будней" смысловыми обертонами: грубый "мотив толпы" отчётливо слышен в рабочем перестуке копыт. "*Грабь*", "*гроб*", "*груб*" -- это вам не цок, цок, цок.

А теперь обратимся к смысловой антитезе -- связке "лирический герой" ("лишь один я") -- "лошадь", "**рыжий** ребёнок". В глазах лошадиных -- "улица опрокинулась, течёт **по-своему**..." "По-своему", понятное дело, не столько зеркальное отражение рутинного

течения в очах "опрокинутого" субъекта, сколько знак выделенности из толпы. В сочетании с "рыжей" мастью ("что я, рыжий?!") умение воспринимать "по-своему" обретает окраску символа. С теми, кто не такой, как "они", "Кузнецкий", можно разговаривать языком не "воя", а нежного "шелеста". Лошадь плачет, а в человеке рождается "звериная тоска": "все мы немножко лошади" или лошадь тоже человек.

Ценностный ряд таких вот добрых кентавров ассоциируется, далее, с волей, оптимизмом, верой в нужность жизни и труда. Монументальное, с последовательным рядом крупных планов "возрождение" упавшей --

"рванулась,

встала на ноги,

ржанула

и пошла"-- это героический акт энергичного противодействия тронутой тленом паралича толпе.

Чтобы уже больше не возвращаться к поэтике стихотворения, отметим, что тонический ритм из угрожающе-мертвящей мерности перетворяется (в ином, "весёлом" семантическом ключе) в фанфарно звучащий гимн созидательному началу. Победа будет за нами.

Прежде, чем перейти к анализу того, что представляет собой анализ поэзии, выстроим иной поэтический контекст и в другой плоскости. Пятна смыслов, сконцентрированные вокруг некоего семантического стержня ("вкруг" ахматовского "одного, всё победившего звука"), -- это типичный и, собственно, единственный способ "познания" и "отражения" поэтом реальности. "Сие" (цветаевское "откуда мне сие?") можно назвать концептуализацией смыслов. Те же самые смыслы, в той же концептуальной редакции кочуют из стиха в стих с самого начала поэтической деятельности "бесценных слов мота и транжира".

"Я сразу смазал карту будня" -- **"А вы могли бы?"**

"Name!": "Вот **вы**, мужчина...", "вот **вы**, женщина...",

"все вы на бабочку поэтиного сердца

взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.

Толпа озверевает, будет тереться,

ощетинит ножки стоглавая вошь";

"и вот я захохочу и радостно плюну,

плюну в лицо вам

я..."

"Ничего не понимают": пощёчина общественному вкусу, здравой логике и вызов норме: "Будьте добры, причешите **мне** уши" (поэт -- парикмахеру). Типичная реакция человека толпы: **"Сумасшедший! Рыжий!"** И -- "до-о-о-о-лго хихикала чья-то голова, выдёргиваясь из толпы, как старая редиска".

Всё тот же малахольный эпатаж ("**Я**"): "**Я** люблю смотреть, как умирают дети. **Вы ... А я -- ...**" "**Вам**", разумеется, это должно не понравиться. Но что терять тому, кто конфликтует уже не с людьми даже, а с "Солнцем", "Временем", "крылатыми прохвостами"-ангелами, "Богом", Небом, Вселенной --с Порядком вещей, наконец.

Отсюда беспредельное, тотальное, абсолютное одиночество как противопоставленность всему. Суперэго не может смириться даже с намёком на рутину, стабильность, жизнеохранительный порядок: "**Я** одинок, как последний глаз у идущего к **слепым** человека!" "Владимир Маяковский", "красивый, двадцатидвухлетний", пришёл в этот прогнивший мир, чтобы не соглашаться. "**Вам** ли понять" ("**Владимир Маяковский**"), "**Вам**, проживающим за оргией оргию, имеющим ванную и тёплый клозет!" ("**Вам!**"), "**Вашу** мысль, мечтающую на размягчённом мозгу" ("**Облако в штанах**") и т.д. и др. Ничего нового в "Хорошем отношении к лошадям" Маяковский не сказал. Он по-новому сказал о старом, по-новому пережил хорошо известное. Вечно

новыми могут быть только чувства; вечные истины скучны, как мир, против которого взбунтовалась "бабочка поэтиного сердца".

Разумеется, возможны и иные контексты: образ затравленной толпой "лядащей кобылёнки" не нов в мировой литературе, достаточно вспомнить вещий сон Роди Раскольников из "Преступления и наказания". Но этот культурный сюжет для нас малопродуктивен, он пригоден разве что в качестве более или менее уместной ассоциации, а этот "поэтический" способ исследования ведёт нас в лабиринт, откуда нет разумного выхода. Всё это уже напоминает игру с конструктором "лего" (лего-го!), из блоков которого, как известно, можно собирать любые воображаемые комбинации; точно так же можно ассоциировать, сопрягать и культурно рифмовать любые "лошадиные" цитаты и ситуации.

Итак, вернёмся к Маяковскому. Перед нами поэтизация бунта как такового, как способа жизнедеятельности, стремления к непрестанному, перманентному обновлению ради обновления. Во имя чего? Зачем? Почему?

Не задавайте мудрёных вопросов, оглупляющих поэзию. Переживайте, сопереживайте -- или...

Вот об этом "или", об альтернативном восприятии поэзии мы и поговорим дальше.

Но прежде коснёмся природы поэтического бунта, за который поэтов сажать в тюрьму глупо. Бунт против жизни -- это ипостась бунта во имя жизни, как ни странно. Энергия отрицания оборачивается энергией обновления жизни. Вот почему тот, кто "любит смотреть, как умирают дети", не изверг вовсе, а всего лишь двадцатидвухлетний щенок, резвящийся на лужайке жизни и от избытка чувств заигрывающий в погоне за собственным хвостом. Поэзия новатора Маяковского до скуки классически, буквоедски исполняет культурное предписание искусству: мудрствуя или не мудрствуя, лукаво или нелукаво заставляя человека "**полюблять**" (Л. Толстой, чета Пушкину) жизнь.

И заставляет. Читатель охотно прощает "бунтарю" его эстетические оскалы, моря крови, вселенские проклятия и людоедские капризы, ибо всё это гримасы бурлящей жизни. Не прощается бесстрастная некрофилия. А уж этим грехом "горлопан" не мечен...

2

Восприятие, противоположное сопереживанию, есть отношение рационально-аналитическое, в пределе -- научное. Анализ же уместен и необходим там, где есть **что** анализировать. А "что" -- это всегда синтез, клубок, пучок смыслов. Вот "проза", например, согласно тому же Пушкину, "требует мыслей, мыслей и мыслей", поэтому там есть что аналитически препарировать. Анализ, если угодно, можно рассматривать как паразитирование на синтезе или, без метафор, по строгому культурному счёту, как оборотную сторону синтеза, не существующую в отрыве от него. Предметом анализа становятся откристаллизованные сгустки смыслов, являющие собой сопереживания, ограниченные рамками определённого семантического поля (ахматовский "какой-то тайный круг"), содержащие намёк на "идею", чреватые смыслом, как бы непроизвольно сочащиеся семантикой; иными словами, предмет анализа -- не просто эмоции, а оценочные эмоции, сплавленные с началом аналитическим, реализуемым через порядок сцепления образов. Яркие, талантливо воспроизведённые образы, представленные сами по себе, не связанные общим смыслом, -- это шизофрения. Здоровым, хотя и глуповатым, поэт делает порядок расположения образов. Анализу ведь поддаётся то, что творилось отчасти аналитически, не без участия сознания (бессознательно, уточним, не значит без участия сознания; бессознательное образотворчество -- это нормально, а вот игнорирование смысла в любой форме -- это уже патология, требующая совсем не поэтического диагноза).

Вывод чрезвычайно прост: стихи, любые стихи любых поэтов, процентов на 89-90 состоят из тех материй, из которых чувства шьют. Вот почему следующая формула поэзии представляется нам исчерпывающей: поэзия -- это когда **кажется**, что смысла много, а на самом деле -- наоборот. Дефицит смысла при кажущемся его изобилии -- это родовой

признак гениальной поэзии. Если же смысла оказывается много, разрушается материя стиха, ибо "плотный" смысл требует значительного дискурса и просто удушающего поэзию скрупулёзного порядка. В стихах же "всё быть должно некстати, не так как у людей" (Ахматова) -- у парикмахеров, мужчин, женщин.

Хорошая поэзия действительно должна быть глуповата. Стихами, в сущности, надо наслаждаться как музыкой, природой, любовью, стихами надо бездумно любоваться, как гелиотропами, скакунами, просто рабочими лошадьми, на худой конец. И ни в коем случае нельзя требовать от поэзии гибельного искусства называть вещи **своими** именами: поэзия специализируется на том, чтобы называть вещи **другими** именами. Поэт чувствует то же, что и все, но он один способен называть старые, всем известные "вещи" **новыми** именами ("некстати"); тем самым поэт как бы заново узнаёт мир и помогает нам ближе (с новой, неожиданной стороны) узнавать его, **приспосабливаться** к нему, но **не познавать** его. Для познания необходима наука называть вещи своими именами, или просто наука. Поэтическое отношение состоит даже не в том, чтобы отнестись к вещам эмоционально-возвышенно; сам факт создания эмоционального **строя, лада** посредством "**вещей**" -- и есть поэзия. Вот почему поэзия вечно, банально нова, таинственна, неисчерпаема: потому что глуповата или (может, это кому-нибудь понравится больше) потому, что на 90 % состоит из ощущений. Поэтизации может поддаваться **стремление** называть вещи своими именами (чего ради и написан "Евгений Онегин"); но само называние своими именами -- есть момент смерти поэзии ("Евгений Онегин", роман в стихах, счастливо избежал смертельных доз "чистых дефиниций").

Вполне понятно, что поэзия как чувственно воспринимаемая стихия не терпит к себе иного отношения, кроме любви или ненависти (кроме того, что названные чувства разделяет один шаг, одно всегда есть форма другого) и в свою очередь учит такому же отношению. Стихи можно любить или не любить, но их, по неписаному поэтическому "закону", запрещено понимать: они рассчитаны на некритическое потребление. Не трожьте музыку руками. Когда дети играют в теремок, взрослым лучше удалиться: и умные дети, и умные дяди чувствуют себя глуповато. Нелепые определения поэзии, данные Пастернаком, всего лишь попытка уберечь поэзию от определения по сути как феномен, принципиально неподдающийся определению, анализу. Это классический (банальный) пример абсолютизированного поэтического отношения, образец "поэзии в себе". Нельзя не признать: поэтическое, приспособительное отношение к поэзии естественно и адекватно: подобное познаётся подобным. Но не будем забывать: непозитически-аналитическое, познавательное отношение ещё более естественно, оно-то и одарило мир формулой: поэзия глуповата, ибо не ведает, что творит, а если, не дай Бог, ведает, то перестаёт быть поэзией.

"Стихи" и "проза" являются другим названием чувства и мысли, рационального и иррационального -- двух полюсов, определяющих вещество, материю культуры.

3

Вернёмся к пушкинскому диагнозу, который поэт всегда "держал в уме". Ольга Ларина удостоилась замечательного сравнения из уст весьма и весьма искушённого в стихах и в жизни повествователя: чтобы подчеркнуть её почти неприличную типичность, поверхностность, он мимоходом обронил формулу-аксиому (скрытая полемичность которой именно в том, что рискованное откровение а priori объявляется банальностью): она была "как жизнь поэта **простодушна**". Онегин довершает характеристику безыскусного простодушия:

В чертах у Ольги жизни нет. (...)

Кругла, красна лицом она,

Как эта глупая луна

На этом глупом небосклоне.

Если уж быть точным, то в чертах у Ольги не хватает не жизни, а мысли -- симптома духовной жизни. Жизни, пошлости, глупости, "округлости" (иного полюса по отношению

к "ломаному", молниеносному бунту), прямо-таки предназначенных для поэтизации, хоть отбавляй. Простодушному поэту Ленскому самой судьбой (или расчётом повествователя) была предназначена именно такая подруга. Она прекрасна без извилин, по словам другого поэта, Пастернака.

Конечно, можно поэтизировать и Татьяну (умный Онегин сказал глупость: "я выбрал бы другую (т.е. Татьяну -- А.А.), когда б я был, как ты, поэт"; если бы он был поэтом, он прежде всего не был бы таким умным; но что сказал, то сказал; Татьяна же как "верный идеал" была опоэтизирована автором романа), и даже умного Онегина ("пою приятеля младого и множество его причуд"). Однако такого рода поэтизация требует враждебного поэзии аналитизма, так сказать, стихов в прозе или романа в стихах. Поэт должен стать больше, чем поэт. "Одические рати", "элегические затеи" и "мадригальные блёстки" (собственно поэзия) органично совмещаются с простодушием, но не с "ума холодными наблюдениями". "Ода исключает постоянный труд (умственный труд -- А.А.), без коего нет ничего истинно великого,"-- заметил как-то Пушкин.

Поэты всегда попадают в один ряд с детьми и женщинами. С детьми их роднит необходимое профессиональное простодушие (чтобы искренне называть вещи другими именами, надо принимать инакость вещей за чистую монету, надо культивировать детскую способность "остранивать", делать странными знакомые (незнакомые?) вещи); с женщинами, помимо того же простодушия, поэтического обозначения глупости, -- ещё и способность давать жизнь не рассуждая, вынашивать стихи, сей саморазвивающийся плод, и обходиться при этом как бы без участия сознания. Стихи созревают и рождаются сами, естественным путём. Вот этот глубоко бессознательный акт беременности и родов бессознательно же рифмует поэзию с жизнью. Не удивительно, что с самого начала притягательным, смыслообразующим центром поэзии явились женщина, любовь, жизнь.

Наше священное ремесло
Существует тысячи лет...
С ним и без света миру светло,
Но ещё ни один не сказал поэт,
Что мудрости нет, и старости нет,
А может и смерти нет.

Вот смысловой предел умной поэзии: не ведать, что творишь. То, что с волшебным ремеслом "и без света светло", -- светло от миражей, надежд, идеализаций -- это подмечено Ахматовой гениально. Однако обратная сторона умения жить миражами -- умение в упор не замечать старость, смерть, просто реальность, где нет света, -- это и есть глупость, отсутствие мудрости. Все тысячи лет существования древнейшего ремесла только о том и речь. Жить и значит делать вид, что смерти нет. При желании это можно считать мудростью.

Давать жизнь, бессознательно синтезировать образы -- тут поэты по-матерински, по инстинкту готовы подставлять сосцы ремеслу; отнимать жизнь, расчленять образы ("музыку", скажем, "разъять, как труп" или действительно "смотреть, как умирают дети"), анализировать, умерщвлять -- здесь уж увольте: это богомерзкое занятие не для поэта. Смерти нет, следовательно, анализа тоже нет.

Поэтизация -- мифологический реликт, базирующийся на обожествлении жизни. Поэт -- тот, кто любит жизнь, желательно эксцентрически, как-нибудь некстати, пусть даже извращённо. За любовь можно простить почти всё, даже глупость. Любить жизнь -- в определённом смысле "понимать" её, глубинно реферировать с ней, аутентично совпадать. Вот тот, для кого любовь отождествляется с подобным пониманием, и есть подлинный поэт.

Поэзия живёт потому, что есть жизнь, человек. Поэзия становится службой жизни. Анализ же, понимание существуют словно сами по себе или просто потому, что есть синтез, движение материи, жизнь. Анализ превращается даже не в игру со смертью -- эта

постмодерновая забава вполне принимается общественным сознанием как поэтическая вольность или крайность -- а в самый лик "Гражданки с косой".

Однако если поэту все же удаётся сказать что-то, реферирующее с мудрой объективностью законов и формул, то и здесь спасает простодушие (которое ведь может, как в данном случае, сочетаться с глубиной):

О мир, пойми! Певцом -- **во сне** -- открыты

Закон звезды и **формула** цветка. (Цветаева)

Творчество, поэтизация или, не без кокетства (но и не без оснований, законотворчески), **ремесло** -- "происходят" за порогом сознания, хотя и с его участием. Между прочим, в такой постановке вопроса гораздо больше истины, нежели в том, чтобы объявить разум недопущенным в святая святых горного ремесла. Если это так, то стихи не вполне естественны: они "естественно созданы", как бы естественны. "Стихи растут, как звёзды и как розы", "растут стихи, не ведая стыда", "из сора", "как жёлтый одуванчик", "лопухи и лебеда". Так кажется. "Из сора" -- на первый взгляд из впечатлений-переживаний: "сердитый окрик, дёгтя запах свежий, таинственная плесень на стене..."

Но из сора, из ничего и будет ничего, из "чистой" психики в лучшем случае прорастёт безобидная лебеда шизофрении. Культурная ценность -- это всегда ценность "законов". Пока "впечатления" не оплодотворятся формулами и законами, чувства -- мыслью, вдохновение -- ремеслом, пока они не "выкипетятся" и не выстроятся в порядок, розы и лопухи культуры почему-то не растут.

В органичное тело стихов скрыто вмонтированы "законы" и "формулы", **из которых** и рождаются звёзды и цветки, -- а **кажется**, что **из истомы, из сора впечатлений**: это и есть закон творчества. Без "формул" вы будете иметь дело с чисто психическими феноменами. Вдумаемся:

Бывает так: какая-то истома; (...)

Неузнанных и пленных голосов

Мне **чудятся** и жалобы и стоны,

Сужается какой-то **тайный круг**,

Но в этой бездне шёпотов и звонов

Встаёт один, всё победивший звук.

Слова, логос, членораздельность, имеющая отношение к смыслу, появляются на заключительном этапе -- но именно потому и появляются, что "варево" смыслов прошло длительный процесс бессознательного критического отбора на пригодность к поэтической миссии:

Но вот уже слышались **слова**

И лёгких рифм сигнальные звоночки, --

Тогда я начинаю **понимать**,

И просто продиктованные строчки

Ложатся в белоснежную тетрадь.

(А. Ахматова "Творчество" из цикла "Тайны ремесла")

А вот ещё одно простодушное свидетельство:

А оказывается --

прежде чем начнёт петься,

долго ходят, размоzóлев от брожения,

и тихо барахтается **в тине сердца**

глупая во́бла воображения. (В. Маяковский. "Облако в штанах")

Здесь вообще в перечне соучредителей, причастных к "росту" стиха "на радость вам и мне", даже не обозначено начало аналитическое. Поэтический эвфемизм "воображение" с натяжкой можно считать чем-то противостоящим "тине сердца". Но тина засасывает, из неё вырываешься с мозольными усилиями. Трудовые мозоли -- всегда от работы мысли. Чем меньше мозолей, чем более "некстати" -- тем более поэзии. Словом:

И чем случайней, тем вернее

Слагаются стихи навзрыд.

(Б. Пастернак "Февраль. Достать чернил и плакать!")

Но за случайным всегда стоит необходимое, за образом -- мысль, за синтезом -- анализ. Вот почему стихи можно не только переживать, но и понимать. От этого стихи не перестают быть стихами, нет: а вот учёный перестаёт быть поэтом на радость всем. Культура обогащается противоположным поэтическому -- познавательно-аналитическим отношением, которое также существует тысячи лет. Тот, кто понимает, не мешает сопереживать; тот, кто только сопереживает, кому "кажется" и "чудится", -- именно тот и разлучает поэзию с жизнью, ибо последняя не сводима к первой.

2.5. СКАЗАНИЕ О «НЕСКАЗАННОМ»:

ВЕЧНОЕ В ДУШЕ РУССКОГО ПИИТА

«Все пройдет, как с белых яблонь дым»: до боли знакомый мотив, не правда ли?

Это ведь не что иное, как вариация на стародавнюю библейскую тему, данная в аранжировке народной поэтики. Полновесный архетип.

Известно (а если не известно, то -- да будет известно): значимость всякого поэта определяется значимостью архетипов, бытие которых он актуализирует в своем творчестве. Посмотреть на всякого поэта как на аранжировщика архетипов -- вот увлекательная и прелюбопытная забота литературоведения, уже научная по своему характеру.

Есенин Сергей Александрович, согласно широко бытующему мифу о нем, -- поэт увядания. «Увяданья золотом охваченный...» (Забавные темы, вроде «Есенин и революция», «Есенин и крестьянство» etc. мы позволим себе вовсе проигнорировать как мало что проясняющие в характере его поэзии. Все эти социальные заказы, натужные социальные проекции поэзии на жизнь общества -- не более чем вуалирование архетипов. Нас же интересует обратная операция: обнажение первородного поэтического механизма. Поэтому оставим вышеупомянутую проблематику тем, кто хочет «заниматься поэзией», но не желает ничего в ней понимать. Кстати сказать, весьма распространенный исследовательский архетип.) Мифы же начинаются с незамечания мелочей; а вот разрушение мифов берет начало с пристрастного отношения к мелочам. Так сказать, дьявол разрушения сокрыт в мелочах, нюансах и деталях. Разрушение мифов -- процесс созидательный. Поэт увядания -- слишком широкая постановка проблемы. Зададимся пустяковым вопросом: увядания чего? Всего и вся? Молодости? Души? Природы? Любви? Деревни? На каждый из вопросов в отдельности можно ответить утвердительно, но это будет ответ совсем на другой на вопрос. Мы имеем в виду конкретность иного порядка. Станем придерживаться технологии выявления архетипов: что стоит за всеми перечисленными сферами бытия? Или: как назвать то общее, что проявляется как частный случай через душу, любовь, молодость?

Ответ, боюсь, может обескуражить, как обескураживает всякое неподготовленное сознание процедура выявления поэтического архетипа. Деликатным почитателям «прекрасного жрецов» кажется, что на их глазах происходит убийство духа поэзии, глумливое упрощение, диверсия в сакральное -- и они мятежно бунтуют против *сведения* поэзии к архетипу, против *подмены* одного другим.

И эти благородные поэтические души правы: сводить и подменять не следует. Спешим успокоить всех ценителей и поклонников: мы не собираемся предпринимать никаких манипуляций невежественного или некорректного толка. Великая поэзия Сергея Есенина не станет ни лучше, ни хуже оттого, что мы умозрительно поместим ее в научную систему координат. Поэзия останется поэзией, не более и не менее того. Вуаля.

А ответ таков: речь идет о неизбежном увядании жизни, о неумолимом приближении и наступлении ранней, первой, первоначальной стадии смерти. Вот это пограничье, эта диалектическая зона перехода качеств и состояний – метафизически потрясли сверхживую душу поэта, чуткую к уязвлениям подобного рода. И не душа даже, а «лира милая» запела – современным языком о вечном.

Для обычных, нормальных людей с их нормальной глухотой к экзистенциальным состояниям эта пора колебания духа проходит почти незаметно. Поэт же сделал ее своей золотой жилой. Когда «буйная молодость» заговорила о предчувствии смерти – тысячекратно обострилось восприятие кратковременности жизни. И Есенина почему-то хочется назвать жизнелюбом. На самом деле его интересует цветущая жизнь, тронутая едва заметным тленом увядания. Становится невыносимо жалко и мучительно больно. Отсюда: «не жалею, не зову, не плачу», то есть настолько хочется «жалеть, звать и плакать», что изо всех сил не жалею, не плачу... Эти сдерживаемые, укрываемые рыдания и есть суть поэзии Есенина.

Именно здесь, как нам представляется, следует искать разгадку того, что с Есениным, эпоха за эпохой, с равным наслаждением общаются и просвещенные души культурной элиты и публика попроще. Простота архетипа стала изысканной простотой, формой глубины. Это уже дар, этому не научишь; а вот поэт научил целую нацию, цивилизацию и культуру выворачивать наизнанку миги бытия, останавливать особые мгновения, отражающие вечность. Он «специализировался» на этих смутных состояниях то ли радости, то ли отчаяния. Он дал язык этим состояниям, ввел их в культуру – адекватно отразил русских. Это, несомненно, воспитывает душу, ибо говорит ей то, что она так желала и страшилась услышать. Есенин достучался до русского сердца и русским поэтическим языком внятно сказал всемирное: все пройдет. При чем здесь революция, его пьяные дебоши и политические спекуляции вокруг его имени?

Он – поэт, и не золотой бревенчатой избы (не верь, не верь поэту, читатель) – а того, что пришло «процвести и умереть». Изба – так изба, молодость – значит молодость. То, что, повторим, **жалко** терять: молодость, родину, любовь. Неизбежность и неотвратимость утраты Есенин чувствовал необычайно остро. Потому и разработал язык прощания: «отговорила роща золотая березовым веселым языком», «в душу плачут чибис и кулик», «эх, ты, молодость, буйная молодость, золотая сорвиголова»... Переживание предстоящего ухода грустно примиряет с этой неизбежностью: вот такой парадоксальный тип катарсиса предложил нам поэт. Тут и христианский мотив присутствует, некий культурный сюжет (особенно в ранней лирике). Однако метасюжет и метаязык – это, повторим, архетип увядания, прощания, ухода, мотив неизбежного обращения жизни в смерть. Все пройдет.

В силу широкой известности и чрезвычайной популярности текстов Есенина примеры, иллюстрирующие вышеизложенную концепцию, приводить представляется как-то неуместным. И все же мы обратим внимание на изобилие чеканных формул, лаконичных строгих образов, в которые облечен сей как бы простой, но ужасно экзистенциальный мотив. И среди них есть – исключительные:

Увядающая сила!
Умирать -- так умирать!
До кончины губы милой
Я хотел бы целовать.

Какой энтузиазм умирания, подозрительно напоминающий жажду жизни! Жизнь или все-таки смерть воспевают не только приведенная строфа, но и стихотворение в целом («Ну, целуй меня, целуй...»)?

Поразительная амбивалентность образов – поразительная честность восприятия. «Песню тлен пропел и мне»: вам когда-нибудь доводилось слышать о музыке смерти?

А это и не музыка смерти вовсе, это все то же прощание с жизнью, ибо субъекта лирического монолога настигло предчувствие смерти.

Жизнь – обман с чарующей тоскою...

Поэтому:

Оглянись спокойным взором,
Посмотри: во мгле сырой
Месяц, словно желтый ворон
Кружит, вьется над землей.

Неспроста Есенин так облюбовал и обласкал луну-вещунью: это свет, присущий тьме.
«По луне гадая о судьбе...» Или:

В первый раз я от месяца греюсь,
В первый раз от прохлады согрет.

Интересно сравнить восприятие луны «деревенским» поэтом и жителями небезызвестной деревни Обломовка. Пейзане Гончарова, не любящие хлопот и тревожностей, всячески избегали роковой семантики, заключенной в холодном слове луна, и предпочитали безобидное «месяц», который стал у них едва ли не предметом домашнего обихода, напоминающим «медный вычищенный таз». Они приручили, одомашнили тревожащее душу одинокое ночное светило, поэтизируя его как символ простой и понятной, преимущественно растительной, жизни. «Бог знает, удовольствовался ли бы поэт или мечтатель природой мирного уголка. Эти господа, как известно, любят засматриваться на луну да слушать щелканье соловьев. Любят они луну-кокетку, которая бы наряжалась в палевые облака да сквозила таинственно через ветви деревьев или сыпала снопы серебряных лучей в глаза своим поклонникам.

А в этом краю никто и не знал, что за луна такая, -- все называли ее месяцем. Она как-то добродушно, во все глаза смотрела на деревни и поле и очень походила на медный вычищенный таз.

Напрасно поэт стал бы глядеть восторженными глазами на нее: она так же бы простодушно глядела и на поэта, как круглолицая деревенская красавица глядит в ответ на страстные и красноречивые взгляды городского волокиты». У Есенина что месяц, что луна – источник света «с того света»: «свет луны, таинственный и длинный», «золото холодное луны», «отчего луна так светит тускло» или «грустно», «неуютная жидкая лунность»... Конечно, и у Есенина можно найти нечто подобное обломовской интерпретации: «рыжий месяц жеребенком запрягался в наши сани», «иль хочешь в косы-ветви ты лунный гребешок» etc. И дело даже не в том, что примеров такого рода значительно меньше; дело в том, что, определяя луну «по хозяйству», Есенин не стаскивает ее с небес, не приземляет: он, напротив, возвышает земное.

Между прочим, любимые цвета Есенина – синий, голубой, золотой – в выстроенном нами контексте тоже играют, так сказать, совсем иными красками. Можно сколько угодно говорить о символике этих цветов вообще, однако «синий» и «золотой» у Есенина любят сочетаться и несут печаль. Мало того, что они пикантно блекнут, светятся неброскими, небуйными тонами, они недвусмысленно источают грусть, становятся способом поэтизации печали, светлой скорби, уже не философско-библейской, а русской.

Несказанное, синее, нежное...

.....
Голубой простор и золото
Опоясали твою тоску.

.....
Хорошо бродить среди покоя
Голубой и ласковой страны.

.....
Светит месяц. Синь и сонь. (...)
Свет такой таинственный,
Словно для единственной –
Той, в которой тот же свет

И которой в мире нет.

.....
Мир тебе, отшумевшая жизнь.
Мир тебе, голубая прохлада.

.....
И звенит голубая звезда.

.....
Синий туман. Снеговое раздолье,
Тонкий лимонный лунный свет.

.....
Я ль не робею от синего взгляда?

.....
Вечером синим, вечером лунным,
Был я когда-то красивым и юным. (...)
Сердце остыло, и выщвели очи...
Синее счастье! Лунные ночи!

Не счесть. Цитировать бессмысленно, настолько этого много и настолько оно очевидно.

Наконец, в связи с судьбой поэта затронем деликатную тему его смерти. Судя по всему, здесь много неясного. Однако до все той же очевидности ясна одна вещь. Не сомневаюсь, что читатель почти догадался, о чем я собираюсь говорить. Я не хочу сказать, что Есенин искал смерти; я хочу сказать, что он поразительно быстро и жадно исчерпал свою главную тему, так сказать, прожил поэтическую жизнь. Вы можете себе представить иную, нетрагическую кончину великого русского поэта? Вы можете себе представить красавца-хулигана, отмеченного роковой печатью, седобородым мэтром, умеренным в желаньях?

Я не к тому, что это должно было случиться, и что это хорошо. Ничего хорошего в ранней смерти гения нет. Я хочу сказать, что всем своим творчеством поэт бросал вызов себе же, дразня судьбу; отчего не допустить, что он мог этот вызов принять? Сергей Есенин повенчал молодость и смерть – «розу белую с черной жабой». Он сумел ощутить дыхание смерти сквозь «половодье чувств». Увясть безвременно душой, чтобы талантливо пропеть об этом: это уже не художественный эксперимент, это судьба. Есенин: звукообраз «синий» в сочетании с семантикой древне-русского «есень» (осень) как бы окрашивают фамилию в «осенне-синие», печальные тона. Сергей Есенин – уже само по себе является поэтической находкой, а в контексте его творчества воспринимается как полноценный образ, как удачный псевдоним, органично продолжающий линию творчества. Фамилия – словно предначертание или «роковая печать»: она слилась с поэзией и стала символом уникального совпадения творчества и судьбы.

Все эти рассуждения – голая психология, как любил говаривать незабвенный Порфирий Петрович. Это всего лишь продление поэтического сюжета, который не имеет никакого отношения к тому, что было на самом деле. Я всего лишь обращаю внимание на то, что ранняя смерть, гибель Есенина воспринимается – увы! – естественно, ибо сам противоестественный контакт молодости со смертью настораживает, пугает, леденит душу, заставляет подозревать, что Есенин знал больше, чем положено знать простым смертным.

Так или иначе несомненно одно: поэты (те, которые «от бога») реально расплачиваются за ниспосланные им откровения: за сверхчуткость -- сверххранимостью, за любовь к жизни – роковым вниманием к смерти, за неумение думать и понимать себя «расплачиваются» способностью невероятного дара самовыражения, за муку немоты – доступом к архетипам. Они расплачиваются, но и с ними расплачиваются. Кому много дано – с того много и спросится. Поэтам дано вступить в сакральный диалог с самой сутью жизни. Краткая, мифически целостная (неотделимая от творчества) жизнь поэта становится достойной внимания вечности. Это так. Sic.

Интересно вот что: не еkkлeсиастическое спокойствие, почти равнодушие в духе сфинкса стали пафосом Есенина (это всего лишь побочное следствие, разумная реакция на неразрешимость ситуации) – а переживание неповторимого в вечно повторяющемся мире.

И эту гробовую дрожь
Как ласку новую приемлю.

И потому, что я постиг
Всю жизнь, пройдя с улыбкой мимо, --
Я говорю на каждый миг,
Что все на свете **повторимо**. (...)

И, песне внемля в тишине,
Любимая с другим любимым,
Быть может, вспомнит обо мне,
Как о цветке **неповторимом**.

«В этой жизни умирать не ново, но и жить, конечно, не новей»: узнали? Все пройдет. Ничто не ново под луной. И все же: неповторимое – это признак живого, уникальная, ни на что не похожая, «новая» поэзия Есенина, – это гимн жизни, а не примирение со смертью. Не верьте поэту (или: поймите его): он не спешит навстречу смерти, ему жаль расставаться с жизнью. Есть разница.

Поэт «мыслит» архетипами. Он заложник архетипа, его певец и «язык». Литература кончается там, где творец или читатель, неважно, начинает понимать, осознавать, какой архетип проступает сквозь поэтические кружева. Все, что до понимания и вместо понимания, -- это литература.

Величина и величие поэта определяются его склонностью и способностью бессознательно аккумулировать архетипы. Оригинальный поэт (и человек) – это необычно явленный архетип. Сама способность и вкус к новому обозначению старого называется жизнь. Поэтизация и есть симптом жизни или, если угодно, средство побеждать на время смерть, отодвигать ее неизбежность.

Потому мы и читаем вечно живого Есенина: жить хочется.

2.6. САМЫЙ РУССКИЙ РОМАН («ТИХИЙ ДОН»)

1

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

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

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

Однако широкая душа – это уже умная, чуткая душа, в какой-то степени опробовавшая узду рефлексии, уже догадывающаяся, что ум и есть условие сохранения и развития души, а потому тянущаяся к разуму и одновременно презирающая его «логику». Вот такое

смутное пограничье, маргинальность при отчетливой доминанте все же иррационального («азиатского») начала и есть русский путь и русский способ освоения действительности. Если его опозитизировать, то получим «Россию – Сфинкс», в которую «можно только верить» и т.д.

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

2

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

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

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

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

Прежде чем поместить Григория Мелехова между двух мировоззренческих, точнее, идеологических правд, красной и белой, автор-повествователь заставляет гришкино сердце разрываться между «порочной», а потому неотразимо привлекательной, красотой Аксины Астаховой (воистину красной девицей) – и полной чистой (белой) непорочной

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

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

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

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

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

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

Еще раз: проблема не в том, что Григорий встретил Аксинью в тот момент, когда она была замужем (это значило бы, что за случайным нет закономерности, то есть глубины); проблема в том, что душа казака гениально отзывалась на противоречиво устроенный мир, оказалась вездесущей, вселенской, адекватно широкой космосу. «По совести» выделить как **лучшую** какую-либо зазнобу, каждая из которых была необходимым звеном в замысловато устроенной картине мира, -- просто невозможно. Категории **лучше** – **хуже**

перестают работать – и в этом ужас для широкой, но малопросвещенной души, разметнувшейся на полсвета. Высокой культуры, то есть диалектически воспитанного ума как инструмента выстраивания отношений с миром и ориентации в нем, – Григорий был лишен по определению. Такой вот, с позволения сказать, духовно-художественный эксперимент.

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

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

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

По большому счету, в гришкиных поисках правды отражены противоречия разумного и душевного подходов, философского и идеологического, рационального и иррационального, сознания и психики. Григорий, будучи классическим маргиналом, оказался умнее, чем было нужно для выживания, но не настолько, чтобы самостоятельно распутать клубок социально-политических, идеологических и собственно психологических противоречий. Для выживания необходима была либо психоидеологическая броня, либо интеллектуальный, философский панцирь. Он оказался

лишен и того, и другого. Все это предопределило чисто русский комплекс – недоверие к разуму. « Спутали нас ученые люди... Господа спутали! Стреножили жизнь и нашими руками вершают свои дела,» -- горячился Григорий, который «захворал тоской». У него «сердце пришло в смятению» и «помутилось в голове».

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

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

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

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

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

Те русские проблемы, которые нажил Григорий (и сам, и волею исторических обстоятельств), можно и нужно решать уже не русским путем. Пора начинать думать. Складывается впечатление, что Россия в сравнении со всем остальным «цивилизованным» миром смотрится, как подросток рядом с матерым циником. Чтобы выжить, России необходимо встать на путь прагматизма и здорового, нетлетворного цинизма. Тут сокрыт роковой нюанс: идти путем циника – не значит стать циником. Теоретически здесь есть шанс, некий третий путь (который, в сущности, может быть только модификацией всеобщего, «разумного» пути). Но это вопрос практики, а не риторики. Надо выживать. Тогда может оказаться, что Григорий Мелехов – прощание с молодостью нации, навсегда запечатленный портрет юношеской русской ментальности. (Позволим себе отступление,

чтобы свести концы с концами. Известно: потри русского – найдешь татарина. В мелеховском случае казачья кровь скрестилась с турецкой. Григорий, по словам единокровного брата, «в батину породу выродился, истованный черкесюка». Зачем надо было самого русского персонажа самого русского романа делать «Турком», «черкесюкой»?

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

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

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

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

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

3. МЕТОДОЛОГИЯ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА (КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ)

3.1. ЗАЩИТА ШОЛОХОВА

1

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

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

православный аршин, ни в коммунистический, ни в сталинский, ни в антисталинский. У них свой аршин, своя, особенная статья – вот над чем бы задуматься.

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

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

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

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

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

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

Все свое время – время игнорировать и время почитать.

2

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

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

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

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

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

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

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

Выбор у нас велик, собственно, весь роман. Обратимся к сцене массовой казни красногвардейцев, которая завершается страшной и мучительной казнью Подтелкова (2, 5, XXX - XXXI). Казаки поймали и Мишку Кошевого с Валетом. С последним быстро расправились: с «мужиком» разговор короток. Мишку на первый раз «прижалели». Военно-полевой суд «лечил» заблудшего потомственного казака розгами. «Было у суда в

те дни две меры наказания: расстрел и розги». С точки зрения расклада сил в фатально набирающей обороты гражданской войне мы имеем дело с обычным реваншем. Наша взяла – и теперь вы умоетесь кровью. «Нынче ваш верх, а завтра уж вас будут расстреливать!» -- «высоким страстным голосом выкрикивал» Подтелков. На войне как на войне – с той только разницей, что «вешенские, каргинские, боковские, краснокутские, милютинские казаки расстреливали казанских, мигулинских, раздорских, кумшатских, баклановских казаков...» Свои – своих, брат – брата.

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

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

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

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

-- Не убивайте! Поимейте жалость!.. У меня трое детишков...девочка есть...родимые мои, братцы...» Братцы, разумеется, свирепо избили его, а потом расстреляли. Эта сцена требовала от писателя более глубокого понимания человека, нежели сцена торжествующей, даже поучительной гибели Подтелкова. И дело не только в том, что в «бесстрашном» Георгиевском кавалере вдруг обнаруживается позорная слабость; дело еще и в том, когда и в каких формах слабость эта проявляется. Отчего сломался человек? От страха? Но ведь ясно, что боец с его биографией – из тех фронтовиков, что «вдоволь видели смерть». К страху смерти надо бы добавить пугающую вселенскую абсурдность: принимать смерть от своих,

«родимых», «братцев», в домашних, так сказать, условиях. Так или иначе тот факт, что закаленный фронтовик мог сломаться именно в подобных обстоятельствах как-то сразу не вызывает сомнения.

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

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

-- Спасибо, господа старики!

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

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

Зачем надо было за компанию пороть сына грачевского попа?

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

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

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

В годину смуты и разврата
Не осудите, братья, брата.

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

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

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

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

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

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

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

«Свои неписанные законы диктует людям жизнь» (1, 3, XXII). Согласно этим законам есть люди, которые быстро и без хлопот (счастливо?) прибиваются к одной правде и видят особого рода доблесть в том, чтобы служить своей правде раз и навсегда. Служить же своей правде, понятное дело, -- бескомпромиссно воевать с правдами другими. Кто не с нами – тот против нас. Это особый тип личности, особый тип отношения к миру, и неважно, какой правде служит «герой». Просвещенный Листницкий Евгений, вольноопределяющийся Бунчук, свободолюбивый и самостийный Изварин, Подтелков, Мишка Кошевой и даже Митька Коршунов в этом смысле – близнецы-братья. Разумеется, в идейном смысле те же

Митька с Мишкой – враги непримиримые, да и в нравственном отношении они несопоставимы, однако их узкая, не от жизни, а от куцевого ума идущая правда на одну колодку делана. Это тот случай, когда противоположности сходятся. «Жил Митька птичьей, бездумной жизнью...» «Улыбаясь, топтал Митька землю легкими волчьими ногами («волчуга!» -- А.А.), было много в нем от звериной этой породы...» «Была для Митьки несложна и пряма жизнь, тянулась она пахотной бороздой, и он шел по ней полноправным хозяином» (2, 4, VI). Главное, что объединяет непримиримых идеологических противников, – убежденность в своей правоте. Вот эта правда и есть вечный источник войн, эта правда и «мутит» жизнь. «Бычье упорство было во всей сутуловатой Мишкиной фигуре, в наклоне головы, в твердо сжатых губах...» (4, 8, II). Кстати, в романе очень и очень часто люди уподобляются определенной звериной породе (а в зверях и животных сквозит что-то человеческое). Человек и этой нитью связывается с природой, навсегда несет на себе ее родовую метку. Архетип?

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

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

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

И еще: после того, как Григорий определился с «правдой», и «ясен, казалось, был его путь отныне, как высветленный месяцем шлях» (нет бы солнцем, так ведь месяцем: шлях становится ясным и одновременно неживым, неверным; повествователь не обронил ни одного «пустого», малозначимого сравнения или эпитета, повествователь крепко подумает, прежде чем Григорий ошибется в очередной раз), -- «он чувствовал такую лютую, огромную

радость, такой прилив сил и решимости, что, помимо воли его, из горла рвался повизгивающий, клокочущий хрип. В нем освободились плененные, затаившиеся чувства» (3, 6, XXVIII). Конечно, визги и хрипы как реакция на обретенную правду настораживают. Да вскоре выяснится, что и не правда это была вовсе, не та правда, которую искал Григорий. Тут интересно другое: сама зависимость между правдой и состоянием души (палитрой эмоций). Правда, даже иллюзорная, тотчас отзывается ликованием, «приливом сил и решимости», так что ощущение силы можно принять за правоту. И наоборот: не на твоей стороне правда – все валится из рук, человек становится нерешительным.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А что делается с душой, если она чует погибель?

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

Но ведь и в любви, как и в войне, и в мире, есть своя не только сермяжная, но и «дурная» правда. И от «объективной» правды, как и от всякого глубокого проникновения в суть вещей, -- много горя. Этой «шатающейся» правдой невозможно поделиться. Поймут по-своему, то есть не поймут. Наталью волнует прежде всего, как «пьянствовал» Григорий «под Каргинской, как с б... вязался...» (3, 6, XLVI) А что ему дурная правда «сердце точит и кровя пьет», что он «сам себе страшный стал», что «жизнь виноватит» -- для нее пустые слова: «Ох, уж ты бы мне зубы не заговаривал! Напаскудил, обвиноватился, а теперь все на войну беду сворачиваешь» (3, 6, XLVI). А ведь все от большой любви, хотела как лучше... Между прочим, этот диалог по фатальному несовмещению правд и степени трагического непонимания напоминает финальное выяснение отношений между Татьяной Лариной и Евгением Онегиным. Каждый прав по-своему – но только у одной правда чистая, как женская слеза, а у другого – дурная, идущая от большого ума и широкой души. Одна права, а другой без вины виноват – вот экзистенциальный сюжет мировой культуры, блестяще разработанный русской литературой. У Аксиньи, разумеется, была своя правда, и ей было что сказать своему любезному. Когда Григорий собрался «пробечь до Татарского», «разузнать, где семья», Аксинья предъявила ему свой набор обвинений (продиктованный,

опять же, любовью, чем же еще?): «Не ездь! – просила Акси́нья, и в черных провалах ее глазниц начинали горячечно поблескивать глаза. – Значит, тебе семья дороже меня? Дороже? И туда и сюда потягивает? Так ты либо возьми меня к себе, что ли. С Натальей мы как-нибудь уживемся. Ну, ступай! Езжай! Но ко мне больше не являйся! Не приму. Не хочу я так!.. Не хочу!

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

3.2. МЕТОДИКА ГЛАЗАМИ МЕТОДОЛОГА

Лучше совсем не помышлять об отыскании каких бы то ни было истин, чем делать это без всякого метода.

Р. Декарт

Начнём с двух тезисов.

1. Методология как учение о методе (от греч. meta и hodos: путь -- через) призвана, **во-первых**, с научной чёткостью обозначить предмет (объект) исследования и, **во-вторых**, обосновать стратегию изучения именно так, а не иначе, постигаемого объекта. Разумеется, по принципу обратной связи стратегия будет зависеть от сущности или природы объекта, а неизбежное совершенствование стратегии будет заставлять непрерывно уточнять параметры самой сущности. Научная методология по определению не может быть субъективна, поскольку ни сущность, ни свойства объекта не могут зависеть от воли, желания и капризов познающего.

2. Иное дело -- методика освоения методологической установки. **Методика** призвана реализовывать методологию (что ж ещё?), и в этом смысле всецело зависит от методологии, поскольку без последней попросту не существует. Таким образом, методика как набор приёмов и средств, всего лишь адаптирующих методологическую содержательность, не может выступать чем-то самостоятельным и самоценным по отношению к объекту познания, ибо степень эффективности познания определяется качеством методологии, следовательно, то же качество программирует и методическую целесообразность.

Итак, методология представляет собой совокупность научно-теоретических принципов познания, опирающихся на научные законы. Методика же есть наука прикладная, посредническое звено, забота которого -- оптимальная эффективность принципов познания, реализующих свою действенность в отношении к конкретному материалу. Если методологию интересуют **принципы познания**, то методику -- **принципы познания конкретного материала**.

Не удивительно, что методисты часто подвержены эффекту своеобразной аберрации узко-профессионально, прагматически устроенного зрения, эффекту ослепления практикой и эмпирикой: им кажется, что они "без всяких теорий и методологий" (очевидно, по наитию?) успешно осуществляют непосредственный контакт с материалом. Методика для них и есть методология; последняя же как лишнее звено в "работе" просто

"путается под ногами", вследствие чего осознаётся как враг практики -- как схоластика, мудрствование, начётничество. На "ура" идёт прочно прижившийся методический миф: методисты, т.е. люди от практики -- "просто учат", а учёные-методологи -- учат как правильно учить, при этом как правильно -- никто не знает. Противоречия между методологией и методикой преподносятся как конфликт практиков и теоретиков -- это в школе; в вузе -- как одиозные недоразумения историков и теоретиков литературы (нас в данном случае интересуют методологические и методические принципы в отношении в первую очередь к литературе).

В этой связи сразу же хочется заметить: худшие враги практики, ориентированной на совершенствование, -- это "лучшие", закоснелые практики, абсолютизирующие её как универсальный "способ познания", т.е. действующие по принципу: познавай -- а там разберёмся. Величину зазора между методологией и методикой можно считать конкретным показателем невежества. Методисты, игнорирующие методологию, -- это современный вариант недоросля.

Учитывая изложенный, достаточно элементарный в своей логической доступности постулат, следует упорядочить отношения методологии и методики как ведущей и ведомой (зависимой), как определяющей и определяемой, адаптирующей первую к воспринимающему сознанию.

Поскольку слухи об автономности методик оказались явно преувеличенными, поскольку между предметом изучения и методической технологией не существует непосредственных отношений, сравнивать и сопоставлять оправданно лишь методики, "работающие" в русле единой методологической установки. В процессе реализации методологической сверхзадачи момент **субъективный**, безусловно, имеет место, хотя он и детерминирован возможностями метода.

В свете сказанного о различии методологии и методики в гносеологическом аспекте зададимся простым вопросом: что может означать выражение "методика преподавания литературы"?

"Литература", с точки зрения современной науки о литературе, -- весьма условный объект изучения. Различные литературоведческие (и, следовательно, методологические) школы не просто **по-разному подходят к одному и тому же предмету**, но, по сути, **по-разному изучают разные объекты**. Мифологическая, культурно-историческая, психоаналитическая, марксистская (социологическая), структуралистская и проч. школы ориентированы на разные принципы детерминации того, что мы называем литературой. Что же получается: методологий у нас много, разных и всяких, а методики нам достаточно одной? Не есть ли это ситуация методического абсурда в условиях нынешнего методологического кризиса?

У современной методики, так сказать, инцидентный радиус действия. Она позитивистски окрашена, а потому методологически выхолощена: в ней нет научного стержня. И вообще сам факт автономизации методики свидетельствует о ненаучности подхода, о дефиците научности, превращая методику в научный фантом, в некое подобие улыбки Чеширского кота, когда кот становится приложением улыбки, а не наоборот.

Искусство обучать -- это искусство оптимизировать процесс передачи знаний. Вот и всё. Чтобы добывать знание, необходимо искусство концептуально мыслить -- самое главное методологическое искусство. Совершенная методика отчасти методологична -- ровно настолько, насколько требуется методологического присутствия, чтобы оптимизировать процесс обучения. В остальном же это сугубо **педагогическая** сфера деятельности.

Сегодня, когда "воля к методу" (выражение В.М. Жирмунского) в силу целого ряда причин и обстоятельств в значительной степени парализована, говорить о методических успехах в литературоведении следует с большой долей осторожности, продиктованной пониманием вторичной, вспомогательной природы методического отношения. Если же говорить о наиболее перспективных методологиях на сегодняшний день, то среди самых

многообещающих можно выделить **целостный эстетический подход к литературному произведению**. В рамках этого подхода для методики открываются необозримые перспективы -- перспективы, зависящие от степени научности методологии.

Что нового содержит в себе целостный подход в принципах исследования литературы, искусства, культуры?

Приведём аналогию. Хотя аналогия, как известно, и не может быть способом доказательства, способом познания истины в силу того, что аналогия одно- или, во всяком случае, маломерна, тогда как истина многомерна, тем не менее она поможет прояснить суть вопроса. Абсолютной истины -- нет; есть только истины относительные. Или, если угодно, абсолютную истину можно вполне корректно определить как синтез бесконечного числа истин относительных, а относительную истину как момент проявления абсолютной. Таким образом, несмотря на то, что абсолютная истина недостижима, существует все же разная степень приближения к ней, к тому, чего как бы нет -- через истины относительные. Так или иначе категория "абсолютная истина" оказывается уже не отвлечённой фантазией, порождённой игрой ума, а вполне реальной, хотя и отсутствующей в "чистом виде", инстанцией.

В этой "анalogии" нас интересует диалектический механизм "отсутствия -- присутствия", сведения противоположностей по принципу дополнительности, а не по принципу антагонизма. Если иметь в виду сходство механизмов, а не подобие категорий, то примерно то же самое можно сказать и о целостной методологии в её отношении к иным методологиям познания духовно-эстетических феноменов. Самой по себе, в чистом виде, как таковой, вне связи с другими методологиями -- её просто не существует. Однако любая методология потенциально может быть осознана как момент целостной, если первая не абсолютизирует свои подходы, а выстраивает отношения, перерастающие в бесконечную цепь взаимоотношений, со всеми иными методологическими школами. Целостный подход -- это не вычленение и исследование одного, ранее не выдвигавшегося на передний план аспекта (будь то элемент "текста" или "экстралитературного" содержания, "метатекста"), а попытка синтезировать **на определённой основе -- все известные подходы и принципы**.

По большому счёту, целостная методология в гуманитарных науках есть не что иное как литературоведческая (педагогическая, историческая и т.д.) интерпретация, "эманация", проекция диалектики как всеобщей и универсальной методологии, в идеале -- торжество матери в виде блестящего и аутентичного воплощения её в дочери. Накопленные философией знания о всеобщих и универсальных связях являются основным её "капиталом", расходуемым также и на развитие специализированных систем знания.

Философия оперирует универсалиями, и в этом её сила и слабость, поскольку универсальные законы хотя и оставляют "след" абсолютно на всём, но каждый такой след отражает также и "генетику" отдельного (единичного). Вот эта нота относительной самодостаточности и суверенности отдельного, частного и является главной в том модусе диалектики, который представлен в целостном эстетическом анализе словесно-художественного произведения.

Не будем лукавить: целостная методология совершенно определённо претендует на статус методологии универсальной -- в том смысле, в каком мы говорим об универсальной, абсолютной истине. Таким образом, определение "универсальная" -- вовсе не означает, что она подмяла под себя все остальные, неуниверсальные методологии (которые абсолютизируют частные подходы и аспекты, игнорируя "генетику" универсалий), лишив их права на существование; оно означает, что "сверхметодология" является версией иерархизации методологий.

Новая, многоуровневая методология рождается как методология методологий, как попытка методологически объединить "просто методологии", которые явно не исчерпывают всех реальных связей и отношений, заключённых в культурно-

художественных моделях. В этом смысле новая методология является условием научной зрелости "старых добрых" подходов; первая обогащает вторые, а не упраздняет их (как это делают, кстати, методологии, не стремящиеся к поиску адекватов во всеобщих, универсальных законах); она выявляет их относительную истинность и вследствие этого сама может претендовать на относительную универсальность.

Как видим, локальные, относительные методологические прорывы (вспомним опять же культурно-историческую, формальную, психоаналитическую, социологическую, даже дарвинистскую школы) получают своё адекватное научное завершение именно в целостном контексте; однако и этот контекст не достигает, да и не может достичь полной методологической завершенности в силу ограничений, накладываемых на познание бесконечностью мира. Ни о какой "узурпации" методологического пространства, ни о какой гипертрофированной "воле к методу" речи не идёт. Речь идёт о синтезе исследовательских принципов, позволяющем ставить вопрос об их новых качествах, порождённых новыми отношениями.

Здесь мы подошли к чрезвычайно важному пункту, характеризующему новую методологию. Чтобы целостный подход не остался всего лишь логическим ходом, умственно рожденной доктриной, чтобы дело не ограничилось декларацией о намерениях, следует понять, что далеко не всякое объединение различных познавательных принципов можно считать целостным, а только такое объединение, когда научно обоснована необходимость и неизбежность синтеза. Следовательно, новая методология предполагает новый взгляд на **природу объекта исследования**. Дело в том, что исследовать предмет и не пользоваться при этом методологией -- невозможно. Вольно или невольно, сознательно или неосознанно исследователь отдаёт предпочтение таким концепциям, которые "покрываются" используемыми методологиями (а если не покрываются, то тем хуже для концепций). Стихийная электичность не может заменить продуманной системы, иерархии методологий, восходящей к универсальной моноцентричности тотальной диалектики, которая внутренне полицентрична.

Потребность в новой, целостной методологии означает, что мы ощутили методологический вакуум, возникший в результате по-новому истолкованной сердцевины культурной антропологии: концепции психики и сознания. Методология гуманитарных наук связана с диалектикой как всеобщей и универсальной методологией через концепцию личности. Новая концепция личности требует новой методологии. Значительно обновлённая философия сознания и философия познания (в т.ч. художественного познания), философия личности, творящей культуру и создаваемой культурой -- философия амбивалентного сознания, функционирующего одновременно и парадоксально на двух языках культуры: языке чувственно воспринимаемых образов и чувственно не воспринимаемых абстрактно-логических понятий -- потребовала целостной методологии как способа ображать и познавать амбивалентность.

Следует учесть и такой момент: все школы можно классифицировать не только по основным научным принципам, но и по степени научности, точнее **по ориентации на сам принцип научности** (в определённом смысле тождественный ориентации на универсальную методологию познания). Такая классификация не отменяет деления на школы; будучи перекрёстной, она делит всё литературоведение на два типа, два разряда: действительно научное, методологически вооружённое, и псевдонаучное, последовательно избавляющееся от "пут" всякой методологии, но не желающего при этом избавиться от статуса "научно познавательной деятельности". Воля к методу в полухудожественном, эссеистическом литературоведении трансформируется в доктрину "истребить всякий метод".

Таким образом, новый подход к человеку, личности выступает той точкой, опираясь на которую можно совершить реальный методологический, а значит и методический прорыв.

3.3. И. НЬЮТОН И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Все связано со всем.

При желании и известной диалектической сноровке можно даже обнаружить связь между И. Ньютоном и современным литературоведением.

Однако искусственные умственные потуги в тонком деле постижения гуманитарной ткани всегда компрометируют спекулятивными трюками, угодными конъюнктуре, и субъект исследования (ученого-виртуоза), и объект (в данном случае дерзкое скрещение старой доброй физики с «лирикой», с претендующим на статус науки литературоведением) и, главное, познавательные возможности «лирической науки». Все связано со всем – но это не означает, что можно связать что угодно с чем угодно совершенно произвольно, по своему хотению. Одно дело выявить объективную связь и совсем другое -- «навязать» надуманные отношения, которых нет в природе. Естественная связь великого преобразователя естествознания с великими преобразованиями, происходящими ныне в гуманитарных науках, легко и просто обнаруживается в ключевом звене **всякой** науки: в методологии. Собственно, характеристике методологии и посвящена данная работа. Какое отношение имеет, скажем, ньютоновская механика к литературе, и вообще к тому, что Маркс назвал «духовное производство человека»?

А вот, оказывается, имеет, и самое непосредственное. Механика великолепно характеризует сам рационалистический дух картезианства как некой философской проекции естествознания на ментальность личности и социума. «Механикой», железной логикой продиктован знаменитый категорический постулат: *cogito ergo sum*: мыслю, следовательно, существую.

А если не мыслю?..

Вот я бы не сказал, что литературоведение сегодня мыслит, однако кто решится утверждать, что оно не существует? Более того: отсутствие серьезных фундаментальных концепций стало предпосылкой существования науки о литературе. Такое положение вещей – прямой вызов картезианству с его «механистической» (с вашего позволения – одномерной, малодиалектической) логикой. Вряд ли сам Ньютон согласился бы иметь отношение к литературоведению, к лирике (которое и родилось-то уже после кончины величайшего физика).

Однако сказано: все связано со всем. Связь ньютонианства с гуманитарной наукой, и в частности, с литературоведением, -- двоякого рода. **Во-первых**, механистический стиль научного мышления непосредственным образом сказался на художественном мышлении того времени. Нормативность и рационализм классицизма ни у кого не вызывают сомнения, стали общим местом; это все так – но не в этом дело. Дело в том, что сам дух классицизма, наиболее рациональной из всех известных человечеству художественных систем (за исключением, пожалуй, соцреализма), непосредственно связан со стилем научного мышления эпохи, есть художественный эквивалент этого стиля, если угодно. Основной конфликт в произведениях классицизма – это выдуманный, спланированный, заранее просчитанный конфликт между долгом и страстью, умом и сердцем. Я не хочу сказать, что в реальности такого конфликта нет и в помине; я хочу сказать, что этот конфликт классицизм трактует как условный. Это не предмет для обсуждения, а посильные вариации на тему всесилья долга. Для мыслящих героев классицизма конфликт мог разрешиться и разрешался только в одну сторону: победа долга (то есть здравого смысла) не ставилась под сомнение, не оспаривалась в принципе. А если бы оспаривалась – это был бы не классицизм. Согласно классицизму мир устроен механически, целостность мира

можно «разобрать на части»: долг — это долг, страсть — это страсть, они самотождественны и непроницаемы, не могут «смешиваться», как масло и вода, контакт между ними может быть, опять же, чисто внешнего, механического свойства. При таком «устройстве» души психологизма как такового, понимаемого как «диалектика души», как перетекание свойств друг в друга, в классицизме не было и быть не могло. Бинарность (а не единство) противоречий, из которых «смонтирован» внутриличностный конфликт, целиком и полностью укладывается в формулу механистического и дуалистического мировосприятия. Вот характерный пример. Федра (героиня одноименной трагедии Расина), согласившись стать женой царя, **не должна** была по-женски любить его сына и своего пасынка Ипполита. Императивы долженствования просто не обсуждаются, они заданы аргіогі некой инстанцией, которая по определению не подотчетна людям (механистически устроенный космос). Но она любит его — и это, опять же, не ее каприз, не «не ведаю, что творю», а своего рода испытание, ниспосланное высшими силами. Чтобы почтенная публика не сомневалась в добродетелях Федры, драматург дает ей наперстницу-служанку, которая постоянно провоцирует бедную Федру, вводит ее в соблазн, артикулирует темные желания несчастной мачехи. Обратим внимание: своеобразное раздвоение души происходит по все той же механической технологии: Федра -- носительница высокоморальных устремлений, ее служанка — коварный бес. Конфликт из внутреннего становится, по сути, внешним, делится на части. Никакие чувства не в силах сломить Федру, и трагедии не происходит — до тех пор, пока она не получает известия о гибели мужа. Только после этого моральные барьеры рухнули, о долге можно забыть — точнее, можно забыть о «том» долге; долг как таковой — абсолютная необходимость блюсти честное имя -- никуда не исчез. Желания стали законны, так сказать разумны: чего хотела женщина, того же теперь хочет и Бог. Чувства перестали противоречить долгу — вот почему Федра может позволить себе следовать логике чувств. Однако известие о смерти мужа оказалось сильно преувеличено. Собственно, он и не погибал, он стался жив. В изменившейся ситуации чувство долга актуализировалось до такой степени, что она оказалась без вины виновата. Все ее действия в ретроспективе оказались преступными, она нарушила повеления «того» долга. Федра поспешила принять желаемое за действительное, опередила события, сунулась поперек Батьки в пекло. Надо было смывать позор. Сделать это эффективно можно было только одним традиционным способом: самоуничтожением. Для Федры выбора не было: как носитель героического сознания она оказалась в трагической ситуации. А герой действует в соответствии с «механистическим» принципом «или — или», он не ведает диалектических компромиссов.

Во-вторых, стиль ньютоновского научного мышления сказывается и на литературоведческом, и — шире -- гуманитарном мышлении, моментом (чаще, к сожалению, «частью») которого является литературоведение. «Механистичность» сегодняшнего литературоведения проявляется в том, что оно последовательно именно в механистическом ключе интерпретирует взаимодействие теоретической и исторической составляющих своей дисциплины. Теоретические (методологические) установки не пронизывают в должной мере конкретно-исторических исследований. «Целое» литературоведение архаически делится на две части. Порой возникает подозрение, что именно Ньютон был родоначальником нынешнего метафизического литературоведения, настолько гуманитарное мышление в науке о литературе сопротивляется диалектическим подвижкам (метафизического — и в значении «противостоящего диалектике», и в значении замкнутости на онтологических предпосылках эстетического, так сказать, в стремлении порассуждать обо всем и ни о чем).

А теперь более подробно рассмотрим глобальные «части» литературоведения и наметим те принципы взаимоотношений, которые позволяют частям становиться

моментом целого, нести на себе качественные признаки целого, строго говоря, изменить свою природу. Почему литературоведение, особенно в том его разделе, который принято называть история литературы, малонаучно и беллетристично?

Потому что оно фанатично сосредоточено на отдельном, особенном, исключительном, единичном, совершенно игнорируя в уникальном "след" универсального. Связь отдельного со всеобщим должна интересовать науку литературоведение, а не абсолютизация уникального, превращающая литературоведение в литературу по поводу литературы. Литературоведение уподобляется предмету исследования, беря на вооружение "познавательный" арсенал методов и средств, отличающий именно литературу -- деятельность сознания, противостоящую науке. Врач, исцелись сам.

В таком случае позволительно спросить: чем продиктован подобный методологический императив, непонятно на каком основании и по какому праву придающий и диктующий дисциплине черты научности или лишаящий её самого статуса научности?

Данная проблема настолько не нова и одновременно в такой степени актуальна, что её можно отнести к классическим (или вечным). Добавим, также, что проблема эта никак не может считаться собственно литературоведческой -- уже хотя бы в силу диалектики относительного и абсолютного в познании, а также наличия закона единства знания, обусловленного единством, целостностью мира.

По большому счёту, всякая методология, в том числе литературоведческая, являет собой проекцию диалектики как всеобщей и универсальной методологии (также находящейся в **постоянном развитии**, т.е. подчиняющейся законам, которые сама же и формулирует). Иначе говоря, методология литературоведения и общая научная методология соотносятся как история и теория литературы.

Вся мировая философская мысль на протяжении всей истории её развития была занята поиском всеобщего и универсального мирового порядка. Последовательное выявление всеобщих и универсальных связей-законов всегда было главным делом философии, её основным предметом, а накопленные, казалось бы, бесполезные (так как слишком общие, неконкретные) знания постоянно использовались в методологиях конкретных наук. В деле познания мира у философии по сравнению с частными науками есть одно безоговорочное преимущество: она оперирует универсалиями. Оно же, преимущество, и делает философию "никому не нужной" саму по себе, как таковую. А вот использование универсальных законов в частных науках -- это уже как бы другое дело, не имеющее отношения к философии. И все лавры в деле познания мира безраздельно принадлежат "приватным" наукам: физике, химии, литературоведению и т.д.

В действительности всё обстоит значительно сложнее. Целостность мира, коротко говоря, выражается ни в чём ином, как в органической связи единичного с универсальным. Невозможно представить себе одно без другого. Универсальные законы всегда присутствуют в единичном феномене, но никогда не исчерпывают его, не сводят одно к другому. Зрелость каждой отдельной науки проявляется в том, насколько относительная суверенность её знания вписывается в общую картину. Надо отыскать свой модус общей, ничьей диалектики. Бесконечное число таких модусов, даже в пределах одной науки, фатально ограничивает человеческое познание, хотя и не делает его невозможным. Это блестяще отражено в диалектике абсолютного и относительного: абсолютная истина есть синтез бесконечного числа истин относительных, а всякая относительная истина есть проявление абсолютной. Скажите после этого, что человек, познавая, не ведает, что творит. Очень даже ведает и не питает иллюзий по поводу своих возможностей объять необъятное.

Учитывая каверзы указанной диалектики, легко понять, почему теоретики (в силу специализации) грешат **тоской по простоте**, по абсолютной сводимости

отдельного к общему. Потребность в отыскании абсолютно простой субстанции, не содержащей в себе никаких различий, вроде "апейрона" у Анаксимандра или "атома" у Демокрита, выразилось во многих философских онтологиях. Неистребимое стремление через **одно** объяснить **всё**, найти абсолютно простое начало в свою очередь объясняется психической потребностью в мысленной интерференции с миром (или предметом исследования), иначе надо абсолютно оставить надежду на регулируемое разумом приспособление к нему и объявить капитуляцию познания как такового. Тем самым, заметим, расчищается гносеологическое пространство для абсолютизации психических феноменов, субъективного отношения, случайного и единичного, чем так пользуется художественно-модельное (главным образом -- приспособительное) освоение мира.

Историки литературы часто сопротивляются тоске по простоте (и правильно делают), отвергая пансоциологизм марксизма, панпсихоанализм, панструктурализм и проч. Однако сами историки, вольно или невольно, предлагают взамен культ необъяснимого, чуда искусства, попросту говоря -- абсолютизацию неповторимого, не имеющего аналогов.

И все же выход из этой гносеологической ловушки наиболее диалектичным умам представляется возможным. Он видится -- вернёмся к тому, с чего начали -- в диалектике единичного и общего, конечного и бесконечного, простого и сложного, явления и сущности, момента и целого, а в нашем случае -- истории и теории (методологии) литературы. Диалектически воспитанный ум, верный принципу единства, взаимоперехода и взаимодополнительности противоположностей, не допустит абсолютизации ни одной из них и не станет одну интерпретировать полностью через другую. Если мы допустим такое, нам придётся историю литературы определять как отсутствие теории литературы, и наоборот.

Но вот расставить нужные акценты, найти органичные для гуманитарной науки историко-теоретические пропорции -- в этом-то и будет заключаться "ноу-хау" литературоведения. Пока что диалектически гибкая "матрица" литературоведческой методологии, которая называется **целостным анализом**, ждёт своего часа. Налицо -- пауза, разрыв между теоретическими наработками и их проекцией на историко-литературные исследования.

3.4. ВОЛЯ К МЕТОДУ

Чем характеризуется состояние современного теоретического литературоведения -- дисциплины, представляющей гуманитарные науки?

С одной стороны, решительно оттеснены на периферию науки методологии, опиравшиеся на лобовую, прямолинейную, однозначную детерминацию: социальную, психоаналитическую, собственно эстетическую и проч. (так в литературоведении появились научно-идеологические школы: мифологическая, историко-культурная, психологическая, марксистская и т.д.); с другой стороны, наивная, чисто декларативно провозглашённая независимость от какой бы то ни было детерминации (желаемое -- вместо действительного) также несостоятельна в качестве научно-теоретического фундамента.

Как быть?

Очевидно, следует по-иному отнестись к самому принципу детерминации. Да, художественное сознание, как и его продукт, литературно-художественное произведение, -- и это следует недвусмысленно подчеркнуть -- производны, зависимы, детерминированы; однако детерминация, как представляется сегодня, не носит однозначного, жесткого, абсолютного характера. Совершенно несостоятельно в научном плане одиозно-идеологическое "привязывание" произведения непосредственно к

социально-политическим реалиям, не учитывающее при этом, скажем, религиозно-идеологической подоплёки создаваемого художественного мира, на облике которого сказываются и особенности личной биографии, и индивидуальной психологии автора, и коллективное бессознательное национальной среды, взрастившей творца.

Детерминация всегда интегральна, многополюсна, хотя интеграция происходит вокруг отчётливо сквозящей доминанты. Но ограничиться сказанным означает всего лишь подкорректировать не оправдавший себя узкодетерминационный подход. Дело не в "жесткой" или "гибкой" детерминации (хотя и это далеко не последний вопрос в теории художественного творчества), а в том, что такого рода детерминация оказывается вторичной, не главной и не решающей. Главным, по нашему мнению, следует считать тип отношения к действительности: **моделирующий**, существующий на языке образов, и **рефлектирующий**, существующий потому, что малоупорядоченная, сумбурно-синтетическая, образно выраженная информация поддаётся аналитическому расчленению, порождая второй язык культуры -- язык понятий, язык строгой логики, отражающий (т.е. аналитически приводящий в порядок) то, что есть, но не создающий новую модель по образу и подобию старой.

Таким образом, **существуют два языка культуры**, одинаково нуждающиеся друг в друге: **язык моделей** (язык идеологии: искусства, морали, религии, политики, а также иных сфер общественного сознания) и **язык понятий** (язык науки, который часто принимают за язык идеологии). Конечно, в широком смысле искусство детерминировано самим наличием реальности (это можно считать обусловленностью первого или высшего порядка). Однако искусство детерминировано в своём отношении к реальности прежде всего по линии "подражания" ("мимесиса", по Аристотелю), но не по линии объективного «отражения» (это является уже обусловленностью второго порядка). И только с учётом предыдущих двух оправданно ставить вопрос о детерминации следующего, третьего порядка -- обусловленности конкретно-идеологической, жёсткой и однозначной. Очевидно, методология **познания** искусства должна опираться прежде всего на категорию "тип отношения к реальности". В соответствии с таким подходом главной проблемой становится тип сознания, природа моделирующего сознания и только во вторую очередь - формы проявления художественного сознания. **Психологическая природа художественного, моделирующего («подражательного») сознания** -- вот тот определяющий "механизм", который опосредует "конкретные" детерминации разных уровней и порядков и непосредственно выступает источником и генератором творчества. Самой разнородной информации придаётся образно-модельный характер, порождённый ощущениями и представлениями и воздействующий на аналогичные зоны духовности сознания воспринимающего.

Социальная и природная реальность всегда так или иначе проецируется на художественный мир произведения -- но личностно-духовные (мировоззренческие, идейно-логические), а в ещё большей степени бессознательные коррективы моделирующего сознания в итоге продуцируют нам не совсем ту, не ту или совсем не ту реальность, которая послужила точкой отсчёта в творческом акте. Учтём также эстетическую автономность, т.е. принципиальную несводимость ни к одной внеэстетической детерминации, художественного сознания.

Получается: проблема детерминации несводима к проблеме **отражения** объективной реальности; художественное произведение **не отражает**, а, **подражая, моделирует иную реальность**, опираясь, конечно, на "законы" объективного отношения, но в ещё большей степени подчиняя их субъективной воле художника. Произведение в решающей степени детерминировано возможностями свободного, не скованного логикой отражаемого объекта моделирования.

Художественная детерминация принципиально отличается от научной, всецело подчинённой объективной логике реальности. Моделирование -- акт душевно-психологический, произвольный, а потому мало подотчётный сознанию. Сверять

художественную модель с реальностью (отражённой сознанием) и на основании совпадений (несовпадений) оценивать художественный потенциал произведения -- акт столь же ненаучный, как и само моделирование. Предъявлять произведению (полубессознательной мифологической модели!) критерии познающего отражения -- это насилие над реальностью, т.е. глупость или свободное художничество, не имеющее с наукой ничего общего. Научно познавать художественное произведение становится возможным лишь в том случае, когда верно будет понята природа художественной детерминации. Научная продуктивность проявляется в умении аналитически разложить модель и понять закономерности моделирующего мышления, для чего необходима совокупность принципов, на которых базируется анализ, **метод**. "Воля к методу" (В.М. Жирмунский) выражается в стремлении зафиксировать и развести принципы научного и художественно-идеологического отношения к реальности. Восстановить и умозрачительно состыковать все звенья творческого моделирования, породившего шедевр, -- практически невозможно, что не означает, конечно, невозможности познания художественного феномена. Исследователь всегда склонен (с поправкой на зависимость от избранного познавательного инструментария) абсолютизировать какую-либо группу факторов творчества, мало внимания уделяя фактору интегрированности. В результате, как уже было отмечено, получается спектр методологий, основанных, разумеется, на различных принципах детерминации -- строго говоря, произвольных, полухудожественных принципах: марксистское (социальное), психоаналитическое, дарвинистское, историко-культурное и проч. литературоведение. При таком подходе всегда можно отыскать тип творцов, которые более-менее адекватно интерпретируются при помощи предложенной, абсолютизирующей момент связи с реальностью методологии. В случае если распространить эти принципы на иной тип художественного сознания, где актуализирована уже иная группа творческих факторов (иначе говоря, придать определённым методологическим принципам детерминации черты универсальности) -- неудачи неизбежны. Верный в одном случае и по отношению к одному писателю методологический ключ (который чаще всего становится идеологическим, ненаучным ключом) оказывается неверным в другом.

Возникает вопрос: а возможна ли вообще универсальная методология?

Если под методологией понимать принципы научного познания -- то возможна; если же под методологией разумеет принципы детерминации определённого писателя или художественного направления -- то вопрос решается прямо противоположным образом: сколько писателей (направлений) -- столько и методологий. Поиск "конкретной" детерминации уводит от методологии, а не приближает к ней, поскольку абсолютизирует индивидуальное, возводит случай в ранг закона, вместо того, чтобы обобщать разные случаи, как положено науке.

2

В качестве универсальной методологии выступает методология **целостного анализа** литературных произведений, творчества писателей, литературы, искусства, культуры. Эта методология сосредотачивается не на принципах "конкретной" детерминации, выясняя, какой из факторов важнее, а на принципах взаимоотношения моделирующего (художественного) и рефлектирующего (научного) типов сознания. Понятие детерминации в отношении художественного творчества не устраняется, но приобретает новый, подлинно научный смысл. Никуда не исчезают и сами человеческие и социальные факторы, однако их отношение к творчеству, рассмотренное сквозь призмы разного освоения действительности, приобретает значение вторичной детерминации.

Такого же рода чудесные превращения происходят и с традиционными методологиями: они вроде бы сохраняются, но совершенно утрачивают прежнюю актуальность. Что имеется в виду?

Прежние методологии и научные школы существовали как бы в одном логическом и культурно-языковом поле с познаваемым им искусством, считалось, что они по-прежнему отражают одну и ту же реальность. Теперь же взгляд на природу художественного творчества радикально меняется. Художественное сознание, как было отмечено, **не отражает** реальность, **а подражает ей**, в то время как сознание научное именно **отражает** реальность как объективную данность, в том числе реальность произведения, которое "подражает", творит выдуманную реальность. Функции сознания, задействованные в актах "отражения" и "подражания", оказались настолько разными, что их отношение к реальности невозможно объединить в рамках одного "познавательного" подхода: в одном случае отражается (действительно познаётся) реальность, в другом -- моделируется иная, параллельная "реальность" с целью **приспособления** к реальности. Субъект по-разному относится к разным объектам.

Чтобы лучше понять возможности целостного подхода к личности, литературе, культуре, обратимся к аналогии. Хотя аналогия, как справедливо считается, и не является способом доказательства, поскольку сам приём аналогии взят из арсенала мышления моделирующего, тем не менее она поможет прояснить суть вопроса. Методологии целостная и конкретная (локальная) соотносятся как истины абсолютная и относительная. Абсолютной истины как таковой не существует, есть только истины относительные. Вместе с тем в каждой относительной истине воплощается момент истины абсолютной. Поэтому отсутствие абсолютной истины не абсолютно; отсутствие её в сколько-нибудь полном, реальном объёме не означает невозможности приближения к ней; разная же степень приближения к тому, чего нет, означает уже реальность того, чего как бы нет.

Так фантомная абсолютная истина задаёт реальное содержание истинам весьма и весьма относительным.

В известном смысле сказанное можно распространить и на целостную, универсальную методологию в её отношении к методологиям частным и неуниверсальным (строго говоря, не методологиям, ибо универсальность есть имманентный признак методологии). Самой по себе, как таковой, **вне связи** с другими "методологиями" -- её просто нет. Но любая методология, даже если она абсолютизирует свои подходы, объективно предполагает целостный контекст, где бы выстраивались отношения, перерастающие во взаимоотношения, со всеми иными существующими, зарождающимися и потенциально возможными методологическими школами.

Таким образом, целостный подход не устраняет все известные доселе подходы, а самоосуществляется благодаря именно их наличию. Однако синтез всех известных аспектов не может быть синтезом "вообще", универсальная методология может состояться как нечто интегративное только на основе определённых принципов. Чтобы целостный подход не остался всего лишь логическим ходом, декларацией о намерениях, надо обосновать принципы подхода к эстетическим феноменам.

Вот тут мы и выстраиваем иерархию детерминаций. Значимость ранее разрабатываемых подходов и, следовательно, коэффициент их совместимости с иными подходами (иначе говоря, коэффициент концептуальности) оказываются разными, поэтому одни из них кладутся в основу стратегии, другие -- обогащают стратегию, третьи привлекаются в качестве тактических приёмов.

При этом эклектика исключена. Целостность появляется тогда, когда в принципе возможна иерархия, пронизывающая весь ценностный ряд культуры. С помощью тотальной диалектики, отражающей тотальную целостность универсума, приводятся "в порядок" концепция сознания (психики и сознания), концепция личности, концепция двух языков культуры, разъясняющие феномен идеологии, художественного творчества как явления психоидеологии и обосновывающие возможность познания искусства, исходящую из возможностей теории познания вообще.

Целостный -- значит совмещающий не просто разные системы, но системы, отражающие разные природы, разные сущности. И каждый момент или "клеточка" целостности сохраняет **все свойства целого**. Вот такие парадоксы парадоксов.

Не столько свойства целостности являются предметом научных дискуссий и научного познания, сколько возможность и необходимость самого феномена целостности. Какова его природа?

Феномен целостности возникает только тогда, когда речь идёт о совмещении несовместимых систем, каждая из которых является условием существования другой, каждая из которых, пытаясь ослабить, на деле усиливает и дополняет другую, в результате чего образуется новая, ранее не существовавшая **целостность, обладающая имманентным комплексом качеств, вполне суверенных и автономных**.

Исчезает целостность -- улетучиваются и её качества. Каждая из систем, взятая изолированно, не может обладать такими качествами, которые рождаются из симбиотического сращения антиподов.

Вот почему сознание -- целостно: психика и собственно сознание синтезированы в "духовность".

Вот почему личность как носитель сознания и духовности -- целостна: витальное измерение стало предпосылкой возникновения ментального.

Вот почему культура, порождённая личностью, -- целостна: натура, входящая в состав культуры, делает последнюю не равной просто сумме природных и антиприродных элементов.

Вот почему художественное произведение как момент культуры -- целостно: внеэстетическое здесь становится условием эстетической выразительности и эстетического совершенства.

И так далее: каждый момент целостности в свою очередь целостен и способен породить иные целостности.

Резюмируем: главное, ключевое звено философии сознания, положенной в основу теории познания, -- целостность моделирующего (психоделического) и рефлектирующего (абстрактно-логического) типов сознания.

3

С появлением целостной методологии появляются основания и для того, чтобы всерьёз ставить вопрос о **гуманитарных законах** (или законах, позволяющих гуманитарным дисциплинам претендовать на статус наук). Очевидно -- такова "нестрогая" специфика гуманитарного знания -- **гуманитарные законы могут существовать в связке, как циклы или своды законов**, что отражает необходимость постижения тотальности через ключевые её моменты.

Философский подход к художественной литературе, выдвинутый Аристотелем (но "отложенный" на 18 столетий в связи с тем, что культура развивалась преимущественно как художественная культура, как культура моделирующего, поэтического сознания), в свете очерченного целостного подхода выявил свою непреходящую актуальность. Основные понятия, введённые Аристотелем -- "мимесис" (подражание) и "катарсис" (очищение) --, замкнуты на человека, на личность. С появлением концепций личности, философского сознания и теории познания круг расширился и вновь диалектически сомкнулся, не теряя и впредь предрасположенности к содержательному "расползанию"; казавшиеся наивными и малоперспективными **"мимесис" и "катарсис"** сегодня в полной мере выявляют свой методологический потенциал, и у нас есть основания ставить вопрос о кристаллизации первого -- и основного -- **закона гуманитарных наук**. Смысл его сводится к тому, что **гуманитарная парадигма культуры, отражённая в соответствующих формах общественного сознания, -- эстетической, нравственной,**

религиозной, правовой, политической, научной, философской -- есть не что иное, как форма проявления духовного мира личности.

Личность порождает культуру, а культура -- личность. При всей своей простоте и "очевидности" фундаментальность послышки, имеющей далеко идущие последствия, не вызывает сомнений (с позиций мышления рефлектирующего, абстрактно-логического, которое и должно заниматься законами, этим хлебом науки).

Следующий научно-гуманитарный закон гласит: **существуют две культуры, каждая из которых ориентирована на разные (противоположные) системы ценностей и, соответственно, функционирует на разных языках: культура психоидеологическая и научно-рациональная, "литература" и "философия"** (в широком, символическом значении). Эти культуры соотносятся по принципу **дополнительности, порождая эффект своеобразной гуманитарной "мультипликации", взаимоусиления своих потенциалов.**

В принципе указанные законы можно трактовать как частное проявление всеобщего (не специфически гуманитарного) **закона сохранения информации**, согласно которому (в данном случае) информация психического (образного) порядка рано или поздно порождает информацию иной, сознательной природы, существующую на ином, понятийном языке, с иными познавательными возможностями (с иным уровнем или порогом объективности). С точки зрения закона сохранения информации, личность представляет собой сложнейшую, иерархически упорядоченную информационную систему, где эффективное управление (самопознание, если угодно) возможно только **сверху вниз**, от разума к душе, от науки к искусству. Путь снизу вверх, «от психики к сознанию» -- всегда и только приспособление, которое выдается за познание. **Закон сочетания или сопряжения информации -- закон, регулирующий меру объективности отражения, -- можно считать третьим гуманитарным законом.**

Опираясь на эти законы, можно научно интерпретировать любой (подчеркнём: **любой**) феномен гуманитарной культуры, не прибегая при этом к привычному насилию над реальностью, иначе говоря, принимая к сведению "сопротивляемость" образных моделей формам и методам научного познания, несводимость одного к другому и в то же время держа в уме вечное стремление психики к образно-модельному гегемонизму, к подмене одного языка культуры -- другим. При таком подходе -- и это неопределимо важно -- отпадает необходимость подмены научного познания -- "диалогом", т.е. художественно-психологическим освоением мира. С научными предложенные законы роднит то обстоятельство, что они носят объективный характер (их нельзя отменить ни по шутке, ни по своему хотению); определение же "гуманитарные" означает, что эти объективные законы под силу далеко не всякому субъекту. Непременное условие усвоения законов: овладение тем качеством или уровнем диалектического мышления, которое мы определяем как **тотальная диалектика**. Именно этот уровень научного мышления способен «порождать» (отражать) и усваивать законы гуманитарного космоса.

Таковы те логические границы и пределы, к которым ведёт последовательная и научно состоятельная "воля к методу".

3.5. ВИВАТ, МЕССИР, или философия зла в романе «Мастер и Маргарита»

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Охранительность его, тяжеловесная традиционность, противоречащая воздушной легкости грез и фантазий, сказывается и в типе героев, и в типе их отношений с миром (в типе идеалов, если хотите). И типы эти, можно сказать, безнадежно устарели. Все эти сказки про Иешуа и Мастера исчерпали свой культурный потенциал, хотя и пользуются огромным спросом. Кстати сказать, потому и пользуются спросом, что потенциал исчерпан. Один из самых передовых, продвинутых, современных романов оказался романом вчерашнего дня. Обратим внимание: в романе почти нет *характеров* (состоящих из совокупности типов), доминируют типажи, *типы* (как характеристика структуры персонажа, что подразумевает одномерность, сатиричность, героичность или – высшая сложность! – трагичность действующих лиц). Опять же: архаический тип мышления в авангардном исполнении. Уши средневековья торчат из эпохи индустриализации. Все эти притчи про Га-Ноцри и Воланда – о той интеллигенции и для той интеллигенции, которая сегодня своей верой «в Бога» довела

культуру до стадии деградации. Эта интеллигенция жить не может без веры в чудеса, без Азazelло и Бегемотов. Это культура «душевных порывов», она не хочет и не умеет думать, мыслить. И роман стал евангелием для недумаящих. Эта интеллигенция пыталась и пытается делать Булгакова и его роман инструментом борьбы за демократию – ту самую демократию, которая сразу же отменит потребность в романах концептуальных. И если роман «Мастер и Маргарита» стоящий, он одним из первых падет жертвой демократии.

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

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

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

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

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

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

Люди в романе Булгакова действительно остались такими, какими они и были всегда: культура так и не стала их второй натурой, их сутью; они целиком и полностью остались существами природными. Духовное измерение человека, духовная его составляющая вновь

мело вынесена за скобки. В качестве культурной регуляции вновь предлагаются психологические манипуляции с «бедным разумом».

Вот она, пустота...

2

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

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

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

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

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

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

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

естественно. Как человек культурный он мог быть только либо героем, либо злодеем. Где здесь какая-то особая, невиданная глубина?

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

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

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

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

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

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

У тех, кто читает роман Булгакова как очередную версию Евангелия, принято считать, что «роман в романе» – зело отличен качеством художественности от текста, так сказать, фонового, второстепенного, потому как менее святого. В этом есть большие сомнения. Все «ощущение свободы» романа о всаднике Понтии Пилате и чудакотом Иешуа Га-Ноцри сосредоточено в осовременивании стародавней фабулы, с одной стороны, за счет элементов

детектива, а с другой – за счет актуальной психоаналитической техники. Это бессознательная проекция нашего культурного сознания на ту культурную ситуацию, за счет чего и достигается эффект вечности. Свобода – в неожиданности вариаций. Булгаков силен прежде всего в гротеске и создании с его помощью мира небывалого, фантастического, хотя и легко узнаваемого. Как у Гоголя: «И вот заведение!» Передается дух и атмосфера реальности с помощью того, чего в реальности никогда не увидишь. Вот перед вами регент с треснувшим пенсне. Почему регент прислуживает профессору черной магии – еще понятно: был руководителем церковного хора, возносившего молитвы во славу Божию, – стал приспешником сатаны, Фаготом. «Часть той силы...»: везде выпирает корень абсурдности или, более культурно, диалектичности. Подобных диалектических перевертышей в романе предостаточно: это симптом того, что нет тверди, все зыбко, плавуче, текуче... Все – в том числе и зло. Вспомним падшего ангела Азazelло с внешностью демона, вспомним бал у сатаны, где культ зла и чествование злодеев и подонков превращается, по сути, в благотворительную акцию. Маргарита превращается в ведьму, Коровьев – в рыцаря, Бегемот – в худенького юношу-пажа, поэт Бездомный – в историка, «историк» и «немец» Воланд – в князя тьмы, всесильный прокуратор Понтий Пилат – в подследственного, подследственный из Галилеи Иешуа Га-Ноцри – в посланника «света»... Практически каждый не сатирический персонаж предстает таким оборотнем. Даже если перевернуть начальные буквы Мастера и Маргариты – вы получите начальную букву Воланда (на латинице). И только добро, если оно есть, не подвержено переменам, легкомысленным переворачиваниям и кульбитам. Оно абсолютно. Точка опоры. Кремень. Доказательство существования Бога, предъявленное Воландом, впечатляет: «Но вот какой вопрос меня беспокоит: ежели Бога нет, то, спрашивается, *кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?*» (выделено мной – А.А.) Получается: вся резвость романа – в рамках «распорядка» и «управления», в основе всего – Бог и добро. Так получается теоретически. К счастью, серьезного и скучного добра в романе нет, как нет и серьезной борьбы со злом. От этого выиграла бы только теория. Игровая, карнавальная, сказочно-притчевая стихия романа вполне уместна, ибо такими средствами выразительности, таким языком, такими героями и ситуациями, – короче говоря, в таком формате серьезно говорить о добре и зле в принципе невозможно. Есть добро и зло: почувствуй разницу. Только и всего. Сказка ложь, да в ней намек: это принимается. Дальше намек дело не пошло. Но разве сказки любят за истину?

Итак, вернемся к выразительной стороне романа. С регентом как таковым все более-менее ясно. Но треснувшее пенсне и клетчатые брюки уже не придумаешь – а они-то и создают образ регента. Черт знает что такое! Нелепость какая-то. Вот это лихое и веселое ощущение и передает треснувшее пенсне. Зачем кот необыкновенной величины водит гривенником по усам? В точности неизвестно, но несомненный комический эффект достигается небывалый. Не так интересно то, что кот едет на подножке трамвая и собирается платить за проезд, как то, что он непонятно из каких побуждений водит гривенником по усам. Удивительно чутье на «незаметное» комическое – и это при изобилии комического «выпирающего». У читателя возникает почти физическое ощущение, что писателя «понесло», что творец ничем не скован, он настроен на шутики, штучки и еще те штученции. Вот где подлинный Булгаков, вот блеск его дара! Припечатать подлые души, полюбоваться ими, распнуть на вечном кресте! Под стать неумной фантазии и особое, «нечеловеческое» по нюансировке чувство языка. Новых слов у Булгакова вы почти не найдете, словотворчество – не его стихия; эпитеты и метафоры – не основной его козырь (хотя здесь он мастер). Он силен в создании едких или щемящих (словом – колоритных) интонаций. Вот несколько примеров. «Исключительное что-то!» (Борменталь о Шарикове); «Мама, светлая королева, где же ты?» (из «Белой гвардии»); «Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом – иностранец» (о Воланде); «...он испуганно обвел глазами все вокруг дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту» (о Воланде); «Я – историк, - подтвердил ученый (Воланд – А.А.) и добавил ни к селу ни к городу: - Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!»;

«Незнакомец не дал Степиному изумлению развиваться до степени болезненной и ловко налил ему полстакана водки. (...) И вот проклятая зелень перед глазами растаяла, стали выговариваться слова, и, главное, Степа кое-что припомнил» (о Степане Богдановиче Лиходееве). Практически в каждой фразе романа, и вообще всей художественной прозы писателя, вы найдете что-нибудь подобное. У Булгакова нет пустых фраз. «Изобразительная сила таланта» - изумительна. С помощью самых обычных слов создаются едва уловимые смысловые сдвиги, и эти семантические обертоны и лепят образ. Свобода, совершеннейшая свобода в обращении со стихией языка и образным рядом. Ни к селу ни к городу. Импровизация, зрелище. Bravo. Но!

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

3

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

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

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

Вот и получается: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...» От добра до зла – один шаг, да и тот непонятно в каком направлении. Шагнул не туда, оступился – и пропал. Это возможно только по той причине, что душа человека внутренне противоречива. Отчего же, интересно, не приветствуется такая постановка вопроса: часть той силы, что вечно хочет добра, не может не совершать зла? Это невозможно в рамках предлагаемой, сказочной, логики, ибо добро метафизически объявляется неким абсолютом. У добра нет тени, а вот зло может и отбросить невзначай тень добра. С добром должно быть все ясно, а вот со злом... Сам черт ногу сломит. Зло как-то посодержательнее добра будет,

как-то похитрее, поинтереснее. Поигривее, что ли, в нем больше жизнелюбия. Оно какое-то доброе, это зло. Фактически это означает: диалектическая природа Воланда могущественнее метафизического абсолюта, Воланд – живое зло, привлекательное зло. А добро – где-то там, за облаками, за горизонтом, в ностальгической дымке. Оно где-то вообще, недостижимо и не персонифицировано так авторитетно и харизматически, как зло; очевидно, в силу своей скромности. А зло – вот оно, рядом. В дорогом сером костюме, с солидной тростью. По виду – лет сорока с лишним. Мир возлежит во зле.

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

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

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

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

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

Культура – это информация, пропущенная через сознание. Следовательно, у нас есть основания разделить все существующие *отношения* на **культурные** и **природные**. И только в рамках первых, культурных, появляется субъект отношений, отчасти свободный и ответственный, потому как познающий. Мы имеем в виду человека, носителя сознания. Человек к самому себе, совмещающему информацию природного и культурного порядка, может относиться как субъект к объекту. Это уникальный тип отношений в подлунном мире, как выразился бы Мастер (в природе, уточним мы), поэтому человек и только человек сумел выделиться из природы. И только он может сказать о себе правду. Но тут как раз и начались проблемы человека как существа сверхприродного. Выделиться из природы – не значит оторваться от нее. Выделиться – значит суметь обнаружить **объективные законы**, структурирующие природу, и разумно подчиниться им. Отныне и навсегда познание, а не приспособление, становится самым престижным (ибо прогрессивным) способом самоутверждения для человека. Зло – это тоже своего рода закон, и роман, детище культуры, конечно же, стремится постичь зло; однако все, на что оказался способен роман, – это передать ощущение зла, то есть в рамках природных отношений отнести к культуре, приспособиться ко злу и объявить это познанием. Кстати, точно так же роман относится и к свободе, как мы помним. Как-то нехорошо получается, можно было бы даже упомянуть здесь злой умысел (не к ночи будь сказано), если бы роман не проделывал свои штучки

вместе с романистом бессознательно. Это, конечно, оправдывает роман, снимает с него ответственность – но вместе с ней лишает роман прав познавать, пропускать через сознание. Роман, оказывается, дорожит информацией, пропущенной не только и не столько через сознание, сколько сквозь сердце, душу – психику, этот орган природы. Роман о Воланде – это дьявол о дьяволе. Злом должно заниматься сознание, а душа, как ей и положено, пусть трепещет. А с трепетом душевным роман справился вполне. Он не может не нравиться тем, у кого есть душа.

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

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

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

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

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

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

Но, пожалуй, самое удивительное заключается в том, что зло действительно подвижно, текуче. Закоренелый, «идейный» злодей – это своего рода гений, что является редкостью. К тому же идеология зла так или иначе рядится в одежды добра. Зло как культурный феномен предрасположено к культурной эволюции, зло вполне может «обернуться» и добром – и в этом смысле Воланд просто находка: «часть той силы...» Мессир как бы не противоречит природе зла – однако в романе он прикидывается злым, будучи ужасно добрым. Если бы он был на самом деле злым, Булгакову пришлось бы тревожить тень Достоевского, совмещать несовместимое. Таким образом подметить, что от зла до добра может быть один шаг – не очень сложно. Самое сложное – объяснить эту очевидную несуразицу. Обычно добро и зло пытаются или хотят породнить на том основании, что они «перетекают» друг в друга. Полагаю, это является основанием прежде всего для того, чтобы разделить эту «парочку», осознать составляющие «тандела» в качестве противоположностей. Зло, чтобы стать добрым, должно перестать быть злом, должно утратить самоидентичность, должно совершить самоубийство, перейти в иное качество – самоуничтожиться, перестать быть. Не

следует умиляться «близкородственности» этически и мировоззренчески полярных категорий и делать вид, что между ними только «количественные» различия и нет различий принципиальных. Еще немного, еще чуть-чуть – и одно станет другим, даже глазу незаметно. Был злым – раскаялся – стал добрым. Вот и вся культурная песня. Так-то оно так, да только раскаяться в данном случае означает не «острое чувство вины» и следующее за ним «я больше так не буду»; раскаяние в культурном смысле предполагает даже не переход в иную веру, а переключение сознания в иную систему координат. Это не всякому под силу, и одного желания здесь мало. Зло не прощает панибратства и амикошонства. Зло смертельно опасно. Им невозможно любоваться, как Воландом. Воланд – фальшивое зло. Он зол в культурном смысле, то есть принципиален до жестокости. Это черта характера, а не свойство мировоззрения.

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

Вот почему настоящим, подлинным злом в романе выступает не шайка добрых извращенцев, а сатирические персонажи типа Берлиоза, Лиходеева, Римского, Латунского и иже с ними. Имя им – легион. Вот это и есть нормальная система координат. Названные персонажи являются носителями зла потому, что в основу своей культурной деятельности (все сплошь деятели культуры и искусства) положили другой трюк, принцип натуры, принцип беспринципной силовой регуляции: по форме служить искусству, которое призвано служить народу, а по сути блюсти свой корыстный, эгоистический интерес. Они-то и оказались по ту сторону добра и зла (то есть в нетронутой культурой природе), они-то и научились подталкивать падающего. Они-то и исповедовали дьявольское *credo*: кто сильнее – тот и прав.

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

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

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

И, наконец, самое интересное. Разоблачение булгаковского фокуса ни к чему не привело, да и привести не могло. Мы с вами не в Варьете, и мне не нужны лавры мессии.

Гениальный роман можно раскрыть на любой странице – и будешь читать, не оторвешься. Все сказанное о романе и сам роман плывут какими-то параллельными курсами. Все сказанное о романе как бы не касается романа. А ведь это и есть дьявольские штучки, мессир Булгаков...

4. ВНУТРЕННЕЕ ЕДИНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В КЛАССИЧЕСКОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX-XX в.в.

4.1. ФОРМУЛА ГЕРОЯ (РОМАН М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»)

ПРЕВРАТНОСТИ ТЕМЫ

Есть литературные произведения, которые не устаревают, не стареют, которые словно неподвластны времени. Их хочется назвать бессмертными. И дело вовсе не в том, что авторы их гениальны, хотя это бесспорно. «Война и мир» -- не стареет, а «Воскресение» состарилось уже в тот момент, когда только-только вышло из-под пера гения, увяло уже в замесах ясно мыслящего обитателя Ясной Поляны.

Не все романы И.С. Тургенева, фигуры для русской литературы исключительной, в равной степени читаемы и почитаемы. «Новь» вы не поставите рядом с «Отцами и детьми», если вы не дитя. И дело, опять же, не в художественной удаче или неудаче. И не в гениальности как таковой.

Дело в том, что определяет удачу или неудачу, проблема в том, на каком материале гениальность поразительно расцветает, а какой материал фатально сопротивляется гениальности и не позволяет ей проявить себя в полном блеске.

Очевидно, дело в том, что существуют темы, которые сами по себе не стареют, относятся к разряду вечных. Они объективны, независимы от художника, но становятся или его союзником, или врагом. В той или иной степени темы, о которых мы говорим, присутствуют во всех творениях гениев и не гениев: их универсальность означает вездесущность. Однако поворот, ракурс или аспект «тем» решают все. Главная тема культуры сказывается и в неглавных, но когда Тема становится главной темой шедевра – ему выпадает долгая жизнь, а в исключительных случаях – вечная (с поправкой на границы бытия человечества).

Все главные книги людей – об одном и том же. Но вот о чем?..

Убежден, что определенная «тема», взятая в определенном аспекте и ставшая главной для русской литературы XIX века, обеспечила ее звездный взлет. Дело не только в созвездии и в масштабах дарований первоклассных русских писателей; дело в том, что масштаб дарований удачно пересекся с определенной темой. В этом и заключена главная традиция русской литературы.

Грибоедов затронул эту тему, Пушкин ее углубил и обозначил ее беспредельность. Словно зачарованные, на разные лады прикипали к этой бездне Гоголь, Тургенев, Гончаров, Л. Толстой, Достоевский, Чехов...

У одних эта тема пробивалась сквозь социально-политическое обличье, у других – через религиозные мифы, у третьих обретала план национальный, мистический или какой-нибудь еще...

XX век сделал вид, что отвернулся от этой темы, что она подыстерлась и подыстрепалась, что существуют более важные темы – и такое стыдливое обращение к «задвинутой» теме обусловило художественные открытия и оригинальность современной литературы. Художественная оригинальность – это всегда новый подход к старой теме. Хорошей литературе уготовано бессмертие – как, впрочем, и однообразие.

У истоков темы стояла Библия, разумеется, и та неведомая нам, но несомненно существовавшая «библия», которая была до Библии. И тема сделала Библию, а не наоборот. Но нас не история темы интересует, а ее проявление в русской литературе.

Хотелось бы поговорить о случае редчайшем: тема, взятая в своей обнаженной, первозданной сути, привела к творческому успеху, равного которому мало, до крайности мало.

Речь идет, конечно же, о «Герое Нашего Времени», сочинении г. Лермонтова М.Ю. За подобные попадания в «яблочко» судьба заставляет расплачиваться в полной мере щедро, взыскивает без стеснения: кого делает автоэпигон, кто со страху бросается писать «о другом» -- но никогда уже не превзойдет себя, у молодых да ранних может попросту отнять жизнь. Тема не прощает заигрываний и баловства. Чтобы воспроизвести тему, в нее надо вжиться. Уже самим фактом обращения к данной теме мальчишка Лермонтов оказался мудрее седо-и-длиннобородого патриарха времен «Воскресения». Ничего не подделаешь: тема жестока. Если ты в результате долгих размышлений отошел от нее – ты напрасно размышлял, ты стал не мудрее, а глупее. Здесь не время и усилия решают все, а predisположенность к насквозь экзистенциальной теме.

Тема глубока и коварна. Она страшно банальна, ибо так или иначе ее касаются все художники мира, и вместе с тем исключительно оригинальна, если затронута «до самой сути», не поверхностно.

Попробуем подобраться к теме не через определение, как требуют того каноны научного подхода к предмету, а через описание, - через прием, компрометирующий исследование как таковое или, по крайней мере, демонстрирующий беспомощность аналитического подхода к тому, что выражено художественно. Но сделаем мы это не от бессилия или ложного смирения перед «Темой», а с целью более точного, многогранного определения темы. Нас интересует не тень на плетень, а методология.

Все просто: тема заключена в триаду Красота – Добро – Истина, помещена в это «метафизическое» пространство демонстративно и полемически. Вчитаемся в предисловие к роману, которое, по выражению «автора», «есть первая и вместе с тем последняя вещь» (роман цитируется по изданию: Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4 т., т. 4. – М., Изд. «Правда», 1969. Здесь и далее в цитатах жирным шрифтом выделено мной, курсив – автора. – А.А.). Иными словами, оно призвано «служить объяснением цели сочинения», и в этом своем качестве может стать «первой» вещью. Однако если дело дошло до необходимости «объяснения», то это вещь уже последняя, ибо дело автора не толковать свое «сочинение», а только лишь бессознательно сотворить его. Хорошо, если «формулы» и «законы» присутствуют в произведении, однако еще лучше, если автор при этом не ведал, что творил. Не авторское это дело – предисловиями заниматься. («О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты Закон звезды и формула цветка»: Цветаева, родственная Лермонтову душа.)

Тем более интересно предисловие: помимо собственно художественной нагрузки (так называемый автор сообщает о «цели»: разглядеть в Печорине, сугубом индивидууме, черты типа, делающие его представителем определенного «рода» человека), оно недвусмысленно выставляет критерии, непосредственно увиденные сквозь призму триады. «Автор» не скрывает, что он великолепно осведомлен о такой категории, как **«нравственная цель»** (Добро), он отдает себе отчет, что иные читатели могут «ужасно обидеться», ибо «им ставят в пример такого **безнравственного** человека, как Герой Нашего Времени»; автор объясняет, что личность «Героя» - «это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (герой, склонный к

рефлексии, в свою очередь появляется как результат «ума холодных наблюдений»). Автор соглашается, что герой его «**дурен**», однако настаивает, что «в нем **больше правды** (Истины – А.А.), нежели бы вы (читатели – А.А.) того желали». Да, роковое стремление молодых людей быть похожим на Печорина (а таких энтузиастов автор, «к его и вашему несчастью, слишком часто встречал»: претензия на «верное» отражение действительности, на Истину) – это «болезнь», и «нравственность», по убеждению автора, только выиграет оттого, что людям скажут правду, дадут в качестве «горького лекарства» **«едкие истины»**. Автор явно озабочен «нравственным здоровьем», которое может быть поддержано только «истиной». «Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже избави его от **такого невежества!**» Едкая истина, надо полагать, заключена и в том, что пороки неисправимы, а благородное стремление исправить их суть «гордая мечта» и «невежество» - то, что к истине никак не отнесешь.

Что касается Красоты («Герой Нашего Времени ... это портрет») – то перед нами «книга», «сочинение», роман, где поэтизации поддается лишь то, что, будучи Истиной, направляет нас в сторону Добра. И «Красота» (художественное совершенство) «книги» напрямую зависит от степени объективности Истины.

Как видим, Лермонтов избрал тему, у которой изначально (объективно) есть свои законы, и их невозможно выдумать («Воскресение» - это выдумка); нужен честный «вымысел», содержащий (отражающий) правду, даже если публика не очень того желает. Красота зависит от Истины, а последняя может быть явлена в облике первой. Тема не прощает абсолютизации Красоты независимо от благости и чистоты побуждений (тот же постмодерн жестоко поплатился за пренебрежение к Добру и Истине – подернулся плесенью безобразного).

Тема – и в этом еще одна «едкая истина», еще одно «несчастье» Лермонтова – предъявляет нешуточные требования не только к творцам, но и исследователям творчества. Тот, кто не понимает изначальной диалектичности темы, обречен «ужасно обижаться», «очень тонко замечать» нюансы, не улавливая сути и т.п. «Старая и жалкая шутка!» - браво, господин «автор».

Великий роман требует великих читателей. Надо видеть больше, чем видел автор, тем более, что объективно мы имеем такую возможность. Видеть больше – значит выявлять связи и отношения, обогащающие (или обедняющие: таковы суровые «законы» темы) суть романа и героя. Печорин с самого начала вступает в сложные отношения не только и не столько с «водяным обществом», сколько с трактовкой магистральной темы культуры. Безусловно генетическое (или типологическое) сходство «Героя» с Онегиным и Чацким. Дело даже не в том, что в текст романа непосредственно вкраплены соответствующие цитаты из Пушкина и Грибоедова, выполняющие знаковую функцию. Формулы «горе от ума» и «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» становятся зернами, из которых вырастает дух, аура и пафос романа. Вот цитата из предисловия автора к «журналу» Печорина: **«История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она – следствие наблюдений ума зрелого** над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (тут автор явно лукавит, но к этому мы вернемся позднее). Что такое история души? Это заметки ума.

Или вот еще абсолютно четкая формулировка, точный акт самопознания (Печорин – Вернеру перед дуэлью): «Я давно уж **живу не сердцем, а головою**. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. **Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; (...)**». «Мыслить и судить» - значит не жить, и уж точно «не жить в полном смысле этого слова». Чего ж вам больше? Все «герои» стали жить «головою» - и вследствие этого вкусили «горе от ума». Но – и в этом принципиальная разница – Печорин мыкает не то горе и страдает не от того ума, которые были у Онегина. Горе от

ума – слишком общий диагноз, и даже не диагноз, а некая общая ситуация. Перед нами конкретное горе от конкретного ума. Печорин отдает себе отчет: «(...) полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов: **душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно**; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью, - лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. **Только в этом высшем состоянии самопознания** человек может оценить правосудие божие».

И вот в «высшем состоянии самопознания» (блестящая формула!) Печорин записывает: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? **для какой цели я родился?..** А, верно, она существовала, и, верно, **было мне назначение высокое**, потому что **я чувствую в душе моей силы необъятные...** Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навеки **пыл благородных стремлений – лучший цвет жизни**».

Все абсолютно точно, ясно и недвусмысленно: существуют «назначение высокое», «высшее состояние самопознания» - но Печорин до них не дотягивает. Он «не угадал» этого назначения, хотя не ставит под сомнение наличие этого параметра человеческой жизни. Столкновение ума с сердцем не воскресило душу, как у Онегина, а убило ее; Печорин растерял прежние идеалы, однако не приобрел новых. Он не отвергает идеологию как таковую; напротив, он выработал **идеологию индивидуализма**. Он – эгоист, все и вся рассматривающий под углом зрения своих удовольствий и интересов. В этом нет ничего высокого, что он и не отрицает, но в этом присутствует некая своеобразная честность: я не скрываю порочности своей натуры. А вот все остальные, общество, свет, толпа – прикрываются фразами-идеалами. Так что честнее, достойнее быть циником. И это – высшая, но гибельная точка отсчета в романе.

Получается: честно говоря, человек, думающий человек, – неизбежно становится порочным, «подлым».

Таким образом, перед нами полуромантическая модель яркой, сильной личности, во всем противостоящей заурядному обществу. Печорин забавляет себя, развеивает смертельную скуку любыми доступными ему средствами (и в этом – привлекательность, так сказать, конструктивность зла), презирая недостойную мыслящего человека жизнь, предлагаемую и одобряемую обществом.

Но он, разрушая старое, взыскует нового – и в этом вся его нравственная высота. Такие отношения с миром обрекают его на трагическое одиночество: в этом суть модели. Нужно что-то другое, не то, что есть. Вот откуда трагирония как форма защиты. Вот откуда всевозможные Казбичи, Карагезы и Азаматы, страсти, дуэли, честные контрабандисты, Мефистофель, Вампир, лорд Байрон, Кавказ и Персия... -- экзотика как противопоставление этому вопиюще обыденному, элементарно простому и пошлому миру. В соответствии с принципами романтизма (и мировоззренческими, и художественными) – маловато диалектики. Тяга к абсолютным и бескомпромиссным суждениям грешит схемой. По-мальчишески задиристо отвергается сама возможность увидеть взаимосвязанность и взаимообусловленность – иной тип отношений с миром и собой, лучшей частью этого малопривлекательного мира. Или – или: что в этом больше, честности или глупости?

Отсутствует зрелая и завораживающая глубина мысли, лишаящая все определенности и однозначности. В романе все именно определено – не в смысле высшей простоты, а в смысле некоторой упрощенности. Нет состояния «истинного величия», когда рассудок, все понимая, принимает необходимость жить. «Высшее состояние самопознания» -- отнюдь не главное состояние Героя. Герои, если на то пошло, в принципе не очень-то склонны к самопознанию. Они рождены, чтобы бросать вызов, сражаться и побеждать. Это их духовная специализация. Одно дело назвать роман «Григорий Печорин» (или «Евгений Онегин»), и совсем другое – «Герой Нашего Времени».

Вроде бы все так. В романе все выложено без утайки, все шито белыми нитками. Все просто и понятно. Все логично. Однако сам факт романа (искусства) предполагает некую недосказанность, принципиальную многозначность, тайну, если хотите, неувязочку, скрытый план – ту самую мистику Красоты. Если есть роман – должно быть двойное дно. Где оно?

Скрытая интрига романа (ибо все приключения – для детско-юношеского внимания) – в отсутствии определенной оценки того, что явлено вполне определенно. В невозможности подобной оценки. Тут известная своими невероятными познавательными возможностями диалектическая логика – «с одной стороны», «с другой стороны» -- как бы пробуксовывает, перестает работать. Со всех сторон все ясно. Не ясно, как быть с «этим парнем». Он прав уж тем, что поразительно целен. Просто кусок монолита, состоящий из льда и пламени. Что несколько озадачивает. В нем есть пороки, встречаются и добродетели. Но он состоит не из них. Он состоит из состава метафизического: из философии, переплавляющей пороки если не в добродетели, то в некое подобие правды, истины. А философия человека несводима к конкретным проявлениям личности. Перед нами версия разгадки бытия – ни больше, ни меньше: именно таким видится скрытый план романа, подсвечивающий определенность с какой-то вечной, неопределенной, вмещающей в себя **все** стороны.

Перед нами – обратим внимание – Герой Нашего Времени. Герой, то есть духовный лидер, Нашего (общего) Времени, не исторического периода или эпохи, а Времени. Наше, человеческое, Время неизвестно, когда началось, и неизвестно, чем оно закончится. Известно лишь, что у Времени есть Герои, выразители духа Времени. Журнал Печорина, сопровождаемый как бы ненавязчивым комментарием повествователя (сводимым, по большей части, к восторженным фигурам умолчания: «автор» всего лишь отобрал «отрывки из журнала», именно те, а не иные «отрывки», заметим; это ли не авторский произвол? Кроме того, «автор» «переменил все собственные имена», «поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою»; это ли не соавторство?), -- это не исторический, но человеческий документ, история души человека. Перед нами попытка сформулировать родовые признаки человека, субъекта Истории и Времени. Вот вам и определение темы в плане бытийном.

Что касается определения темы в плане научном, то мы имеем дело с взаимодействием психики и сознания (души и ума) – взаимодействием, порождающим все человеческие комедии и трагедии, порождающим саму культуру с ее романами, героями и человековедением.

В таком ключе и с такой высоты следует отнестись к роману, перед которым бессильно само Время (или: у которого обнаруживается ресурс – союз Красоты с Истиной, позволяющий противостоять самому Времени).

Мне представляется, что честная и искренняя **определенность** (следствие, напомним, отсутствия глубины, пугающей бездонности), начинающая странным образом мерцать искрами вечности, из которых соткана диалектика, есть результат молодого, полного жизненных сил отношения к проблеме, которая не может быть адекватно «покрыта» подобным отношением. Мы имеем дело с **начинающим лишним**, который слишком бодр и энергичен в своем пафосе отрицания, который любит свои победы над пошлостью, который как бы случайно попал в разряд лишних, не дотянув до некоего высшего, элитного разряда людей, угадавших «назначение высокое». «Пыл благородных стремлений» составляет для него «лучший цвет жизни». Он бурлит чувствами настолько, что поддается очарованию быть разочарованным. Он – герой, который не видит точки приложения «необъятных сил» души, но ощущает наличие этой точки в мире. Наличие точки делает героя, строго говоря, не столько лишним, сколько заблудшим. Мы имеем дело не с «пороками» «в полном их развитии» (это легкомысленная демонизация

молодостью человека; полное же развитие порока, увы, прямо ведет к добродетели), а именно с выразительным эскизом того, что обречено развиваться в определенном направлении и стремиться к относительно полному развитию.

Следующая – зрелая – стадия лишнего начинается с того, что не выдерживает критики героическая концепция личности и, в частности, в пух и прах разлетается сама категория «надежды на лучшую, иную перспективу». Человек мудреет настолько, что примиряется с бессмысленностью жизни, и в героическом самоубийстве он видит пижонства не меньше, чем в любовании собственной неприкаянностью. Человек, к сожалению, перестал блуждать и пришел именно туда, куда хотел. Тут-то все и начинается...

Для этого этапа трагедии вовсе не обязательны Казбич с Бэлою, милою «пери», княжна Мери и самолюбивый дурак Грушницкий, вояжи в Персию etc. На этом духовном этапе для человека уже не имеет решающего значения, где жить и в каком окружении, ибо глубина проникновения в суть человека позволяет не делать трагедии из того пустяка, что наша жизнь – трагична. Лермонтов дал гениальный портрет (модель) романтической стадии лишнего, когда человек неосторожно наслаждается тем, что «мыслит и судит» себя самого. Глубина романа в том, что он угадал путь, ведущий к подлинной глубине – и тем самым проторил колею в вечность.

Нет сомнения, что «Герой Нашего Времени» имеет всемирно-историческое значение как произведение, запечатлевшее важнейший и очень своеобразный этап в «истории (становления – А.А.) души человеческой», в истории становления души человечества – души, стремящейся к самопознанию.

Таков истинный масштаб небольшого романа великого русского гения. Такой роман можно написать только будучи молодым, безмерно талантливым и достаточно честным и умным – реальным кандидатом в «лишние», которые составляют духовную элиту человечества.

ДИАЛЕКТИКА ФАТАЛИЗМА

Поскольку роман о судьбе человека, было бы вполне обоснованным начать анализ с «Фаталиста» -- не только композиционной, но и смысловой концовки. Этот фрагмент романа – логический и концептуальный пик. С точки зрения архитектоники, события «Фаталиста» могли произойти до, после или даже во время истории с Бэлой. Судя по реакции Максима Максимыча – до. Они с Печориным приятели, и Максим Максимыч еще не обескуражен странностями этого «славного малого».

Логично и то, что «Бэла» -- продолжение «Фаталиста», хотя ничего нового в споре о том, «будто судьба человека написана на небесах», не прибавляет. Функция «Бэлы» -- заинтриговать характером Печорина, но не прояснить его. «Фаталист», как и «Княжна Мери», именно все проясняет.

Григорий Александрович Печорин бросает вызов самому мирозданию, небесам, судьбе – как угодно. «Я возвращался домой пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтобы освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником! Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для

блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою...»

Согласно Печорину все просто: или «заблуждения», подвигающие на «великие жертвы для блага человечества», -- или «сомнение» и «равнодушие», жестокая расплата за прозрение. Если ты умен – забудь о благе человечества. Логично. Однако сам роман о «жалком потомке» тех, кто вкусил силу веры и надежды, стал жертвой для блага человечества. Факт искусства преодолевает противоречие, которое невозможно преодолеть логически.

Есть судьба или нет?

Если есть, то чего стоят усилия г. Печорина? Так «на роду написано» -- и точка. («Ведь есть, право, такие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи!» -- резюмирует Максим Максимыч в самом начале книги, в «Бэле».)

А если нет...

Быть иль не быть – таков вопрос;
Что благородней духом – покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?

(«Гамлет, Принц Датский», трагедия в пяти актах, пер. М. Лозинского)

Не правда ли, знакомая альтернатива?

Внешне все выглядит чрезвычайно запутанно. Пример с поручиком Вуличем, азартным сербом, двойственен (сквозит мотив «цыганка-сербиянка», сопровождающий гадания, предсказания и предопределения: Вулич по происхождению близок Востоку с его «мусульманским поверьем»). Он то ли доказывает, то ли опровергает. Вроде бы есть судьба. Вначале она сжалилась – и пистолет дал осечку, настырный серб был пощажен; но судьбы не миновать. Дернул же кто-то за язык несчастного Вулича – и с языка соскочил странный вопрос: ««Кого ты, братец, ищешь?» -- «Тебя!» -- отвечал казак, ударив его шашкой, и разрубил его от плеча почти до сердца...»

Печорин «предсказал невольно бедному его судьбу». «Он прав!» -- были последние слова Вулича.

Судя по всему, есть судьба. И плетет она свои странные кружева, не щадя ни правого, ни виноватого. Пьяный казак, зарубивший Вулича, на наших глазах превратился из орудия судьбы в ее жертву.

«-- Согрешил, брат Ефимыч, -- сказал есаул, -- так уж нечего делать, покорись!»

-- Не покорюсь! -- отвечал казак.

-- Побойся бога! Ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин; ну, уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: своей судьбы не минуешь!

-- Не покорюсь! -- закричал казак грозно, и слышно было, как щелкнул взведенный курок.»

Ефимыч решил не покориться судьбе. Да не тут-то было. В этот момент «вздумал испытать судьбу» наш Герой. Печорин сделал ставку на расчет, решимость и волю («надо было на что-нибудь решиться и схватить преступника»). Ему «противоборствовал» пьяный казак, «выразительные глаза» которого «страшно вращались». Однако Печорин «не прочел большой решимости в этом беспокойном взгляде».

Преступник был схвачен, связан и отведен под конвой. «После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом?» Вот и Максим Максимыч «примолвил»: «Да, жаль беднягу... Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано!..»

Да и вообще весь рассказ пронизан предчувствием судьбы и необходимостью смирения пред ней. Вот, например, мимолетная сцена с Настей, хорошенькой дочкой старого урядника, у которого квартировал поручик Печорин. Она, «по обыкновению», ждала Печорина у калитки, «завернувшись в шубку». «Узнав меня, она улыбнулась, но мне было не до нее. «Прощай, Настя», -- сказал я, проходя мимо. Она хотела что-то отвечать, но только вздохнула.»

Не судьба. И Настя покорила...

Судьба Печорина – отдельный сюжет в созданном контексте. Вот его гордое credo: «(...) что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!»

Собственно, неважно, есть судьба или нет, ибо даже если и есть судьба, она не может лишить Печорина воли, рассудка и возможности действовать по-своему усмотрению.

Роман не о судьбе. Роман о возможностях человека, об истории души человеческой.

Финальный «хвостик» знаменательного вечера, описанного в «Фаталисте», когда судьба то ли демонстрирует свою силу, то ли отступает перед силой человека, расчетливо спрятан в середину рассказа. Печорин обронил: «(...) не знаю ли я наверное, верю ли я **теперь** предопределению или нет, но в **этот вечер** я ему твердо верил: доказательство было разительно, и я, несмотря на то, что посмеялся над нашими предками и их услужливой астрологией, попал невольно в их колею.»

«Теперь», после того, как произошли все известные события романа, неизвестно, верит ли он «поверью». Нам же важно, что Печорин выстраивает свои отношения с миром в расчете на свои силы и возможности. Его «быть» -- значит «ополчаться» и «противоборствовать». В центре романа оказался человек, бросающий вызов судьбе. Неслучайно тот же Максим Максимыч напроорочил: «А, право, жаль, что он (Печорин – А.А.) дурно кончит... да и нельзя иначе!.. Уж я всегда говорил, что нет проку в том, кто старых друзей забывает!..» Но это уже фатализм, основанный на здравом смысле и жизненном опыте. Здесь нет мистики. Максим Максимыч, как известно, «вообще не любит метафизических прений».

Вот теперь можно вернуться к сердцевине романа и попытаться понять мотивы странных поступков странного человека.

Но прежде буквально несколько последних штрихов. Перед нами модель поразительно глубокая, если учесть, **кем и когда** она была сотворена. Однако с позиций сегодняшнего дня модель эта отражает, увы, пройденный (хотя и вечно живой) этап. Потому что ум и рассудок преодолевают и этот тупик, который выведен в романе. Лермонтов был в возрасте человечества, и поколение, которое он имел несчастье представлять, здесь не при чем, по высшему счету. Возраст человечества и был запечатлен.

Сегодня – уже другой возраст. И акцент мы старательно делаем не на том, что заводит в тупик, а на том, как оттуда выбраться. Не диво попасть в лишние, диво попасть – и не пропасть. Печорин смотрел назад, во времена простодушных «предков»: героические идеалы – вот его стыд, позор и крест. «Печально я гляжу на наше поколение», и «да, были люди в наше время». В принципе правильно, но не так пышно, господа. Кто вкусил трагедию, тому навсегда смешны герои, дорога назад заказана. Если уж смотреть вперед, то гармония личности видится не в том, чтобы самоотверженностью подавить рефлексию (перестать быть смешным в одном отношении и сделаться посмешищем в другом), а на иной основе: героические идеалы надо поставить на службу личности, а не наоборот. К этому приходят через духовную революцию или, как сейчас принято говорить, через переоценку ценностей. Печорин был в шаге от нового видения, но так и не сделал этот спасительный шаг. Онегин упал к ногам Татьяны – и обнаружил перспективу. Хладнокровный и трезвомыслящий Печорин также попал в эпицентр бури душевной (см. патетическую погоню за Верой), но не узрел в этом особого смысла, кроме разве что редкого проявления слабости душевной. То был рецидив прошлого, а не планка будущего.

Оставался бессмысленный путь в Персию, подальше от разумной Европы. С таким багажом – туда и дорога, туда, где царит «мусульманское поверье», где никому в голову не взбредет сомневаться в том, что миром извечно правит судьба, где поколение за поколением люди получают истинное наслаждение не от легкомысленной борьбы с судьбой, а от величественной покорности ей, где светила небесные принимают участие в судьбе каждого и поощряют великие жертвы для блага человечества, где героическое самосознание никого не смешит. Но нам до Персии еще далеко. У нас теперь не то в предмете. Нам бы надобно прочитать весь роман в предложенном контексте.

УМ С СЕРДЦЕМ НЕ В ЛАДУ

Вооруженные научным видением темы и перспективой относительно «полного» ее «развития», мы можем обратиться к любому фрагменту романа с тем, чтобы выявить связь этого пункта сочинения с подспудным метафизическим целым, единым и неделимым смыслом. Собственно, отлаженную связь такого рода и следует называть воплотившейся Красотой. Больше Красоты – больше смысла. Кто-нибудь непременно «ужасно обидится» -- так ведь едкость истин и жестокость темы, к сожалению, для избранных: для лишних.

Не каждый фрагмент или момент в равной степени являются смыслонесущими и смыслонаполненными. Есть более или менее узловые (ключевые) в отношении репрезентации «триады» «точки». Мы уже достаточно обильно цитировали то, что непосредственно концентрирует смысл, формирует смысл как таковой или, лучше сказать, оформляет смысловой итог. Однако ценность художественного произведения определяется в первую очередь не этим (если бы этим, то достаточно было бы ограничиться предисловием с его «первой» функцией – и дело было бы сделано), а незримым присутствием и растворенностью крупниц смысла в портретах, деталях, поворотах сюжета, диалогах, синтаксисе, звукоядре – словом, во всем том, что можно назвать образной тканью «сочинения». Соподчинение и сопряжение ткани и фактуры со сверхидеей (смысловым ядром) – это и есть, собственно, художественность. И никакие предисловия не заменят и «не вытянут» роман, если художественность не говорит сама за себя; но те же предисловия могут тонко дополнить «фактуру», придать ей новые измерения. Если угодно, без «Бэлы» и «Тамани», мало что проясняющих в духовном облике главного героя и служащих для нагнетания читательского аппетита и коррекции внимания, мы имели бы худо-бедно идею портрета, контур Героя, но не полнокровный полуромантический характер фатально отринутого обществом одиночки.

Посему обратимся к портрету Печорина – чрезвычайно объемному, выполненному к тому же в сугубо аналитическом ключе, что характеризует (набрасывает портрет) и самого «автора», чьими глазами мы лицезреем Героя, вслед за кем послушно изумляемся и доверчиво поглощаем тщательно отобранную для нас информацию.

Итак, сначала, повелеваясь воле «автора», мы должны прочитать «Бэлу» -- и только потом, в «Максиме Максимыче», назначен выход на сцену главного персонажа: уже не сюжет, не «историйка», не действия говорят о Печорине, а его внешность. Портрет, собственно, сделан на одном приеме: фиксируется ряд противоречий, которые быют в одну точку, кучно выстраиваются вокруг определения «странный». (Это определение, кстати сказать, впервые прозвучит из уст простодушного Максима Максимыча в «Бэле»: «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен. (...) Да-с, с большими был странностями (...)» В доказательство странностей, проявляющихся в поведении славного малого, Максим Максимыч приводит несколько эпизодов, то есть прибегает к той же технологии, по которой выстроен портрет, но не будем забегать назад, ибо композиция сюжета составлена таким образом, что первые события, о которых повествуется в романе, случились позднее тех, что идут следом. Что вы хотите: в странных историях все странно...)

Григорий Александрович Печорин был «среднего роста», **«стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение»** -- однако **«маленькая аристократическая рука»** удивляла **«худобой его бледных пальцев»**; «когда он опустился на скамью, то **прямой стан его согнулся**», «положение всего его тела изобразило какую-то **нервическую слабость**»; «с первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более **двадцати трех лет**, хотя после я готов был дать ему **тридцать**»; **«в его улыбке было что-то детское»** -- несмотря на байроническую матерость; «его кожа имела какую-то **женскую нежность**» -- и в то же время лоб бороздили **«следы морщин»**; «несмотря на **светлый цвет его волос**, усы его и брови **были черные**»; карие глаза его **«не смеялись, когда он смеялся»**; **стальной блеск** во взгляде парадоксально отливал **равнодушным спокойствием**.

Добавьте к портрету сомнительные жесты, в частности, холодно протянутую руку добрейшему Максиму Максимычу, который бежал навстречу Печорину «что было мочи», пожилой штабс-капитан «едва мог дышать; пот градом катился с лица его; мокрые клочки седых волос, вырвавшись из-под шапки, приклеились ко лбу его; колена его дрожали... он хотел кинуться на шею Печорину (...)»; прибавьте непонятное нежелание общаться со старым приятелем -- и **странность** Печорина покажется вам слишком мягкой характеристикой.

Собственно, весь роман крутится вокруг одного пункта -- странного свойства совмещать несовместимое, быть то ли ангелом, то ли бесом, быть иль не быть. Такое вопиющее противопоставление и есть романтическая демонизация, ибо оно исходит из того, что человек не может быть так дурен. На самом деле -- еще как может, но это тема уже другого сочинения.

«Журнал Печорина» вновь предваряется «предисловием», в котором «автор» сообщает нам, что он «убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки», а это, в свою очередь, должно убедить нас, читателей, в искренности «автора», ибо последний, «несколько объясняя причины», не скрывает и собственной слабости: стремления понять себя в частности и человека вообще («мы почти всегда извиняем то, что понимаем»).

«Одно желание пользы» заставило автора напечатать отрывки из журнала, а польза, очевидно, состояла в том, чтобы как можно меньше читателей повторило путь «в Персию».

С другой стороны, мнение «автора» о характере Печорина («мой ответ -- заглавие этой книги» -- заглавие, заметим, сочиненное автором и ненавязчиво доведенное до публики) откровенно противоречит «желанию пользы». Героями восхищаются даже тогда, когда их судят. Слабость «автора» в том, что он питает слабость к личности Печорина, он именно его делает высшей точкой отсчета в романе. Печорину никто не противостоит, и даже не подразумевается противостояния -- настолько герой недостижим.

Из «Тамани» (первой части журнала, относящейся одновременно к первой части романа) мы узнаем, что «судьбе» угодно было «кинуть» Печорина «в мирный круг **честных контрабандистов**». Григорий Александрович выстоял, в очередной раз одолел судьбу, однако ему «стало грустно». «Какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с дорожной по казенной надобности!» -- иронически восклицает Печорин по поводу злой иронии судьбы, оставляющей «странствующему офицеру» чувство бессмысленности после всех его побед. Так все же есть судьба?

«Явно судьба заботится о том, чтоб мне не было скучно,» -- «закричал» «в восхищении» Печорин, когда узнал, что судьба позаботилась о «завязке» очередной романтической авантюры; «об развязке этой комедии мы похлопочем», -- заключил Печорин, не склонный во всем полагаться на судьбу. (Речь идет о «Княжне Мери», второй части журнала и одновременно начальной повести Части второй романа, у которой (части) имеется подзаголовок «окончание журнала Печорина». Как видим, «автор позаботился о том, чтобы создать изрядную композиционную путаницу. Вторая часть романа («Княжна Мери» и «Фаталист») не совпадает с текстом журнала. «Тамань» отчего-то отнесена к Части первой. Уж, казалось бы, чего проще: журнал Печорина -- и все остальное, имеющее отношение к

Печорину, но не вошедшее в журнал. Ан нет. «Автор» настаивает на делении романа не по формальным, а по сущностным признакам: первые три повести (Часть первая) – взгляд со стороны, акцент на внешнем, на явлении; вторые две (Часть вторая) – движение от сути к явлениям через рефлексию Печорина. Все замыкается в круг, своеобразный жизненный цикл, и «автор» становится соавтором Героя Нашего Времени. Очень непростой «автор» вдумчиво поработал над нерукотворным памятником Герою.) В этой истории с Грушницким, княгиней и княжной Мери, Верой «водяным обществом» и доктором Вернером, – историей со своей завязкой, кульминацией и развязкой, интересно вот что. «Комедия» эта задумана и исполнена (Печорин выступает полноправным соавтором, сценаристом и режиссером, наравне с судьбой, он именно играет судьбами других) как лекарство от скуки, забава, развлечение. Зададимся вопросами: чем же пытается разогнать неразгоняемую скуку баловень фортуны? из каких материй состоит «комедия»?

«Комедия», то есть игра в жизнь, доставляет новые ощущения, небывалые ощущения – пищу для души, но не для ума. Разум мрачно созерцает, однако не принимает участия в игре. Смертельную мировоззренческую скуку «комедия» с ее хорошо известными персонажами и предсказуемым финалом разогнать не может. Комедия отвлекает от этой скуки на время, позволяет забыться. Ощущения становятся способом приостановить разрушительную работу мысли. Иными словами, «комедия» выступает формой агонии личности, формой трагедии. Вот откуда насыщенность романа трагической иронией. Трагикомедия в данном случае означает: либо комедия, либо трагедия. Печорин цепляется за комедию жизни, чтобы отвлечься от трагедии, толкающей в объятия смерти, чтобы как можно дальше отложить свой отъезд с экзотического Кавказа в еще более экзотическую Персию. Теперь уж он сам решил позаботиться о том, «чтобы не было скучно».

Обратим внимание: не в Европу бежит от себя Печорин, а в Азию, в дремучую Азию. Карету мне, карету. «Какой бес несет его теперь в Персию» (Максим Максимыч), в «чудной» коляске, которой «легкий ход, удобное устройство и щегольской вид имели какой-то заграничный отпечаток» (европейский, конечно)? «Вишь, каким он франтом сделался, как побывал опять в Петербурге,» -- тонко выделяет «автор» обычные, ничем не примечательные слова здравомыслящего Максима Максимыча. (Кстати, вся тонкость и глубина романа «упакованы» в самые простые, обыденные даже слова, выражения, сюжетные ходы, ситуации... Не на заземленность ли трагедии, не на тривиальный ли вкус ея, не на ее ли обычность намекает «автор»? С него станется. А мы о своем: красоту не отделишь от истины, способ выражения от смысла выражаемого...)

Когда ощущения становятся способом отвлечься от мыслей, от изнурительной в своей ничтожности работы разума, причину трагедии следует искать именно в «образе мыслей». Заданность и фатальная ограниченность компетенции разума – вот что «кинуло» Печорина в жизнь и сделало на время участником комедии. К сожалению, он достаточно быстро вышел из игры. И разум тому виною, что же еще?

Образ мыслей (именно образ, а не строго логический дискурс) выписан поразительно точно. Мы уже знаем, что Печорин давно «живет не сердцем, а головою». Это и составляет главный конфликт романа и служит пружиной, запускающей в действие весь сложный романский «механизм» (нет сомнения, что «механизм», ибо «сочинение» есть плод рационального отношения к жизни и душе).

И что же голова?

Голова, ум, разум – мертвят, убивают жизнь, иссушают сердце. «Голова» как-то странно придает жизни тот смысл, который жизни-то и угрожает. Вот Печорин делится сокровенным с Вернером (у которого, кстати, «одна нога была (...) короче другой, как у Байрона; в сравнении с туловищем голова его казалась огромна»; вдобавок – «молодежь прозвала его Мефистофилем»... Весь знаковый джентльменский набор, накопленный зловещей рациональной культурой Европы, -- нашему просвещенному вниманию): « -- Заметьте, любезный доктор, -- сказал я, -- что без дураков было бы на свете очень скучно... Посмотрите, **вот нас двое умных людей**; мы знаем **заранее**, что обо всем можно спорить до

бесконечности, и потому не спорим; мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга; одно слово – для нас целая история; видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку. Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще, **по правде**, мы ко всему довольно равнодушны, **кроме самих себя**. Итак, **размена чувств и мыслей между нами не может быть: мы знаем один о другом все, что хотим знать, и знать больше не хотим; остается одно средство: рассказывать новости**. Скажите же мне какую-нибудь новость.

Утомленный долгой речью, я закрыл глаза и зевнул.»

Вот они, холостые обороты разума в действии. Это ведь онтология разума, оценка его весьма относительных возможностей в деле совершенствования человека и точно указанный выход из тупика: ум обнажает глупость и бессмысленность жизни и познания, остается одно: «рассказывать новости», то есть переключаться на ощущения (ибо с точки зрения презренного разума, новое – это всегда хорошо забытое старое; с точки зрения разума, бессмысленно делиться новостями). Общение в жанре «размена» новостями – излюбленный принцип женского, бездумного общения. Самое разумное – не думать, не обмениваться мыслями. Все известно заранее, и утомительное проговаривание известного наводит лишь скуку, зевоту и сон.

Ergo: быть мыслителем, аналитиком значит непременно убивать чувства, усыплять душу. Так разум честно определяет себя в качестве главного врага жизни и человека.

Вернер, например, «изучал все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа», неудивительно, что из него вышел «скептик и матерьялист». «А вместе с этим (предоставим слово Печорину и «автору» - А.А.) поэт, и не на шутку, -- поэт на деле всегда и часто на словах». Поэт и скептик: вот интрига романа. Ведь и сам Печорин – поэт не на шутку. Можно даже сказать, что он именно поэтически распорядился своей жизнью, несмотря на то, что истоком его поэзии был скепсис. Мало того, он поэт нередко и «на словах»: лирические отступления и поэтически выполненные пейзажи тому неоспоримые и впечатляющие свидетельства.

Так или иначе тот род ума, который имеют в виду Печорин, Вернер и «автор», находится в оппозиции к жизни. Он позволяет и заставляет смотреть на жизнь либо как на комедию (ибо все роли расписаны, и «завязка» неизбежна настолько, что можно планировать «развязку»), либо, если ты серьезно не участвуешь в комедии, de facto ты становишься трагическим персонажем. Тогда прощай комедия, прощай жизнь.

Княжне Мери и Грушницкому, в соответствии с логикой мировоззрения, были предназначены роли жертв. Но сначала они должны были «поволновать кровь» г. Печорину, который честно признается в своих пороках (излюбленный его трюк, компрометирующий, кстати, разум и отчасти реабилитирующий мятущуюся душу): «(...) сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления...» Мери должна была «удовлетворить странную потребность сердца», которая состояла в том, чтобы «для собственного удовольствия» с жадностью поглощать «их чувства, их нежность, их радости и страдания» -- тех, кто любит тебя. «Есть минуты, когда я понимаю Вампира», -- кровожадно признается Печорин. «А еще слышу добрым малым и добиваюсь этого названия!» «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы.» Не кажется ли уже и вам, что это ум искалечил невинную душу, сделал ее заложницей дурацких игр? Если кажется, значит для Героя еще не все потеряно, значит роман написан не с целью оправдания пороков, а во спасение души и поэзии. Но не будем забегать вперед.

Что касается врагов, то есть людей, ненавидящих тебя, то и в этом случае патологический эгоизм Печорина видит в них великолепное зелье от скуки: «Очень рад; я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов, -- вот что я называю жизнью.»

Какая-то дьявольская предприимчивость и изворотливость, идущая явно не от сердца, сосуда чистого и непорочного. Умный Печорин ничем не лучше, а гораздо хуже своих глупых врагов.

Что же тогда Печорин называет «жить не сердцем, а головою»?

«Ведь этот журнал пишу я **для себя**»: абсолютная, тотальная замкнутость на себе. Зачем тебе сердце, если другие только «пища» для тебя? Сердце, пожалуй, будет только мешать. Для него другие – лишние, а он – самодостаточен. Какая-то inferнальная комедия получается... «Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти»: страсть – есть, безумства – нет. Из страсти вынули душу. Испытывать холодные страсти, щекотать нервы и посмеиваться над собой и другими и значит «жить головою».

Странно: это не следствие большой работы ума. Результатом паралича души (неспособности откликаться на потребности другого) стали иные причины и обстоятельства. Может быть, как раз лень и самонадеянность ума, решившего, что он «заранее» все знает? Тогда ум из врага может превратиться в союзника человека...

Мотив судьбы никуда не исчезает из романа с первых до последних страниц, в «Фаталисте» же мотив этот начинает звучать полифонически, перерастая в «философию». Можно спорить о степени влияния фортуны на жизнь человека, но присутствие в мире незримой силы для Печорина – очевидно. В этом контексте интересно проинтерпретировать неясный, смутный отрывок романа, который полон странных намеков. Не будем настаивать, что читать его следует так и только так, однако у нас есть основания для подобного прочтения. «Княжна Мери», запись от **14 июня**. «Другой бы предложил на моем месте княжне son coeur et sa fortune; но надо мною слово **жениться** имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст почувствовать, что я должен на ней жениться, -- прости любовь! мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова. (...) Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие... (...) Когда я был еще ребенком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне **смерть от злой жены**; это меня тогда глубоко поразило; в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе... **Между тем, что-то мне говорит, что ее предсказание сбудется; по крайней мере, буду стараться, чтоб оно сбылось как можно позже.**» Предсказание «одной старухи», судя по всему, не сбылось, ибо Печорин никогда не был женат. Однако почему бы нам не предположить, что он все же принял «смерть от злой жены» -- только суженой Герою стала не простая смертная, а сама Госпожа Фортуна. Он не мог жениться, ибо был обручен с судьбой. Возможно, в нашей версии и есть мелодраматическая натяжка; но, во-первых, роман отнюдь не чужд мелодраматизма, а во-вторых (и в главных), версия вполне в духе поэтической натуры Печорина. С него и это станется.

Судьба сыграла с незадачливым супругом злую шутку и обрекла «злостный ум кипеть в бездействии пустом». Более того: была «цель», «было мне назначение высокое». «Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманкой страстей пустых и неблагодарных.» В контексте романа это читается следующим образом: судьба дала силы необъятные, но дала и «назначение высокое» под эти самые силы. «Не угадал» -- не был послушен судьбе. И вот результат: жизнь превратилась в комедию.

Важно вот что: наличие судьбы (или некоей эквивалентной ей силы) означает присутствие предопределенности. Печорин стал тем, кем он стал, не благодаря себе, не благодаря работе ума, он просто пал жертвой дальновидной фортуны. Получается: он – исключение из правил, но не само правило, ошибка, но не закономерность, уникум, но не универсальный тип. Наличие судьбы обезличивает героя. Заигрывание с романтизмом рано или поздно уводит от Истины. Слава богу, не схватка с судьбой стала определяющей для романа, а тип личности Печорина – то есть все же интерес к закономерному в исключительной личности. Печорин – портрет поколения, и не проделки судьбы сделали его таким, но универсальная человеческая «болезнь»: взаимодействие психики и сознания, сердца и головы. Каждый человек в той или иной степени Печорин, если он начинает жить

головой и по глупости забывает о сердце. Этим Печорин и ценен, это и делает его живым и страдающим.

Итак, душа, с одной стороны, атрофировалась, перестала быть восприимчивой к впечатлениям, перестала тянуться у жизни и реагировать на пароль культуры – на возжеленную формулу счастья, открывающую маленький рай на большой земле; а с другой – поэтически тоскует о необретенном назначении. Разум при этом настроен исключительно критически и деструктивно, во всем видит только смешную, недостойную «высокого назначения» сторону. Он не помогает жить, а хладнокровно разоблачает низкие истины. Вот такой райско-адский коктейль образовался.

Следует признать, что мы имеем дело с несколько отвлеченной, умозрительной концепцией личности, но тема взята в верном ракурсе: катастрофическое преобладание разума неизбежно ведет к скуке, нежеланию жить, скудости эмоциональной палитры, к желанию избавиться от унылой комедии. «И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие – мерзавец. И то и другое будет ложно. После этого стоит ли труда жить? а все живешь – из любопытства: **ожидаешь чего-то нового...** Смешно и досадно!»

Чего «нового» ожидает душа, каких еще «новостей»? С точки зрения разума, их нет и быть не может. С точки зрения души, жизнь права уж тем, что она жизнь. По большому счету, разум и жизнь противопоставлены как полюса и антагонисты. Источником и причиной болезни фактически объявлен разум. «Болезнь указана». А как ее излечить? Это уж Бог знает? Иными словами, болезнь неизлечима?

По роману получается именно так. Разум может загнать только «в Персию», продлить забаву и продолжить комедию, но ничего нового разум предложить не может. Этот постулат очень и очень возлюбила русская литература, да и вообще вся мировая душевная, то бишь художественно-религиозная культура.

Вся беда в том, что с разумом стали отождествлять безжалостную логическую мощь, бездушную антигуманную «машину» -- источник всех человеческих трагедий. Хотите меньше трагедий, больше надежды и любви?

Позаботьтесь о том, чтобы ума в вашей жизни было как можно меньше.

Но это все логика того самого «ума», который несет только трагедию.

И уж коль скоро без ума не обойтись в делах человеческих, надо отыскать иное качество ума, позволяющее по-иному выстраивать отношения с душой, преодолевать трагедии и избежать Персии. О возможности таких «новых перспектив» догадался Онегин, он почувствовал возможность новой духовности, хотя и продолжал находиться в замкнутом трагическом круге. Однако это действительно новый поворот темы, не лермонтовский и не печоринский. Роман же поразительно полно исчерпал, если не закрыл, тему в том ее модусе, о котором мы говорили ранее. Впору говорить о мистике – совершенство романа столь велико, что заставляет принимать сказанное им за истину в последней инстанции.

К счастью для нас – не в последней.

К сожалению, во многом, в очень многом сказанное в романе является истиной.

Теперь понятно, почему так поэтически и одновременно трагически завершается «Княжна Мери». Судьба не скупой отделила Героя от щедрот своих, но она же и наделила его ущербным мировидением: «Отчего я не хотел ступить на этот путь, **открытый мне судьбою**, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное?.. Нет, я бы не ужился с этой долей! Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига» и т.д.

Душа роковым образом не может оценить тихих радостей и спокойствия, а в голову даже не взбредет мысль о том, что ни одна доля сама по себе не удовлетворит широко мыслящего человека. Доля она и есть доля, часть целого; чем больше долей – тем полнее бытие. А все эти разбойничьи брига, «ропот набегающих волн», «туманная даль», «желанный парус», «пустынная пристань» -- словом, экзотическая пиратская атрибутика, отчасти известная нам по «Тамани», -- все это не имеет отношения к схватке с судьбой, как это представляется

героическому сознанию. Это хорошая мина при плохой игре, или способ поэтизации своей неспособности противостоять судьбе.

Понятно также и то, что «комедия» должна была завершиться... нет, не трагедией, это привилегия г. Печорина; она должна была завершиться словами «*finita la comedia*» (такой эпитафией ничтожному Грушницкому, и на этом ничтожном основании мстительно убиенному, завершил свою достославную дуэль, последний акт комедии, Печорин), ибо конец комедии означал конец жизни, и наоборот. Жизнь и есть комедия, и надо быть шутлом гороховым, чтобы согласиться жить. Что за доля! «Я вам не игрушка!..» и «со мной этак не шутят» восклицал Печорин, мысленно обращаясь к своим «противникам», Грушницкому и иже с ним. То же самое мог и должен был сказать Печорин судьбе. Исчезновение в Персию – это последний способ отстоять свою независимость и доказать, что он и только он, и никто иной, распоряжается своей жизнью. Не смирением и равнодушием – а вызовом заканчивает свой путь Печорин. Или взять ту же дуэль с Грушницким: не поймешь, кто кого испытывает: судьба Печорина или Печорин – судьбу. «Я хотел дать себе полное право не щадить его (Грушницкого – А.А.), если бы судьба меня помиловала.» Судьба распоряжается жизнью Григория Александровича, а уж последний избрал себе право стать судьбой Грушницкого. Был брошен жребий – и он оказался немилостив в отношении Печорина. И опять Герой силой и решительностью характера обращает все в свою пользу. Хотя – и не без доли везения... Кто кого?

«Натура – дура, судьба – индейка, а жизнь – копейка», -- произносит «трагическую фразу» драгунский капитан, секундонт Грушницкого. В той ситуации фраза отдавала фарсом, однако сама по себе она была весьма к месту: судьбоносность происходящего ни у кого не вызывала сомнения.

Глубже всех поняла Печорина («проникла во все тайны души твоей...») женщина с именем более чем символическим: Вера. Именно ее так не хватало Печорину, именно в отчаянную погоню за нею помчался Печорин, да только загнал коня. Не судьба.

Таким Печорина мы еще не видели и больше не увидим. «И долго я лежал неподвижно, и плакал, горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым. **Душа обессилела, рассудок замолк**, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся.» Герой обнаруживает слабость, однако сама слабость эта – уже что-то новенькое, ростки нового. Рассудок может, оказывается, «замолкать», душа может еще не стыдиться погони за призрачным счастьем («все было бы спасено», но...: «я остался в степи один, потеряв последнюю надежду»).

Все было бы спасено – но для этого пришлось бы отчасти пожертвовать своей исключительностью, в известном смысле стать как все, разделить судьбу всех и слиться с «толпой». Но Вернер с Печориным тем и живут, что позволяет им «отличить в толпе друг друга». Одно дело водить дружбу с Мефистофилем, и совсем другое – с Максим Максимычем.

В слабости и крылась сила Печорина (как кроется сила человека вообще), но он не понял этого, не угадал, «с презрением» отвернулся от своей слабости (единственное, чего пуще геенны огненной боятся господа «лишние», -- это презрения, самого байронического чувства, заботливо возвращенного ими же, ибо умение презирать отличает их от толпы). Не судьба.

Герой остался без Веры, а она осталась с безнадежной любовью к Печорину. Любовь в романтическом романе либо приносит несчастье, если она более-менее продолжительна, «вечна» (Вера: «горько мне было!»), либо, если век ее недолог, превращается в ненависть. Княжна Мери в конечном счете не «презирает» (чего так опасался Герой), а именно «ненавидит», то есть по-своему любит Печорина, за что последний «поблагодарил, поклонился почтительно и вышел». Не презирает – значит уважает. И на том спасибо. *Finita la comedia*.

Не кто иной как любящая Вера открыла нам формулу героя: «Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин, не потому, чтоб ты был лучше их, о нет! **но в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное;** в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая, никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно; ничей взор не обещает столько блаженства; никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами и **никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном.**»

Мироощущение Печорина, так сказать, без вины виноватого избранника небес, великолепно переводится в поэтический план, оно словно бы самой судьбой создано и предназначено для поэтизации:

Что страсти? – ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка,
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, --
Такая пустая и глупая шутка...

И скучно и грустно... Одиночество, желанья, стремление к счастью, невозможность счастья, и радость, и муки, любовь, ненависть etc. – все это причудливым образом переплавляется в презрение к жизни. За всем этим стоит самая большая человеческая слабость – выглядеть сильным. Вот «этак» шутит судьба с теми, кто относится к жизни как к глупой шутке.

Почему же читатели, подобно преданной Вере, если не охотно, то не без удовольствия прощают Печорину все его пороки и во многом разделяют мнение несчастной Веры о нем?

Все дело в том, что он предельно честен. А честность в сочетании с умом, да еще с характером – это путеводная звезда человечества. Все лучшие люди отмечены были этим сочетанием. Такие, как Печорин, ничего не страшась, рвутся к истине. Печорин и есть поэтизация самого высокого в человеке.

Странная получилась вещь: поэтическое отношение к «порокам» и «болезням» превращает их в нечто не равное себе, в нечто преодолевающее порочность, в нечто очищающее от скверны. Высокое искусство – это «холодное вниманье» плюс горячее сострадание. В свете искусства пороки Печорина становятся едва ли не высокими достоинствами, его холодное внимание – способом скрыть слезы, отношение к жизни как к пустой и глупой шутке оборачивается стремлением открыть «назначение высокое». Искусство может поэтизировать лишь то, что объективно, по сути своей, «за жизнь», что является союзником души. Сам факт поэтизации – это своего рода искупление и очищение. С чем и поздравим г. Лермонтова и его горячих поклонников.

В заключение, верные научному культу холодного внимания, выскажем парадоксальную мысль: роман бы только потерял от того, что вместил бы в себя больше истины, чем это случилось. Вся его поэтичность, ностальгия по высокому и контрастная романтичность заиграли бы иными красками и тонами – боюсь, менее яркими, чистыми и искренними. Не будем забывать, что поэзия должна быть глуповата. Так мера совершенства складывается из органического слияния Красоты – Добра – Истины. Мера целого предполагает пропорциональное соотношение компонентов.

Такова «формула» главной темы человека: психики и сознания, которые «взаимно друг друга морочат».

Является гений – и тема оживает, мерцающая высокими глубинами.

4.2. ЖИЗНЬ ВМЕСТО ДИАЛЕКТИКИ

(роман Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание"
в свете целостного анализа)

Для разговора о Ф.М. Достоевском, одном из самых ярких и влиятельных русских писателей, уже создан необходимый теоретический контекст. Мы уже знакомы с функциями моделирующего и рефлектирующего сознания, мы познакомились с версиями Пушкина и Л. Толстого, а также с научной версией по поводу их художественных версий.

То же самое нам предстоит сделать в отношении Достоевского. Принципы нашего анализа -- неизменны, зато материал, подлежащий осмыслению, поражает своей броской оригинальностью. Так называемая "достоевщина" (употребляю это расхожее, надо признать, меткое определение не как ярлык с негативно окрашенной семантикой, а как совокупность качеств и свойств, присущих моделям писателя, как обозначение характерно достоевских идей и переживаний; отношение же к достоевщине -- не личное наше пристрастие (личное пристрастие -- это личные проблемы), а отношение, вытекающее из предлагаемого методологического подхода -- мы будем определять не ярлыками, а всей логикой работы) оказала столь заметное воздействие на всю мировую культуру, что от "проклятой достоевщины" невозможно отмахнуться, как это позволили себе, скажем, корифеи эпитетов и метафор Бунин и Набоков. Царственный жест "нравится -- не нравится" -- это скорая расправа тех, кто не даёт себе труда подумать, кто не в силах преодолеть смутную и порывистую стихию эмоционального отношения, ту же достоевщину. Познавать художника способом художественным же, возможно, и эффективно, не исключено, что порой любопытно, но всегда глупо. Такое "познание" в лучшем случае сгодится как материал для познания "познающего", как, например, речь Достоевского о Пушкине, гораздо более говорящая о субъекте познания, нежели о несчастном объекте.

Механизм "достоевщины", при всей его антропологической "навороченности", достаточно прост в своих корнях и истоках. По существу, писатель специализировался на рассогласовании "отражений реальности" с реальностью как таковой, происходящем на поле сугубо психическом. Он пожертвовал духовно-физической гармонией, и даже простой нормальностью человека, дисгармонично выпятив психический компонент личности. Человек Достоевского -- это человек переживающий, причём переживающий интенсивно, болезненно, замкнувшись параноидально на пунктике, которому он безо всяких на то объективных оснований склонен придавать чрезвычайное значение. Его героев не интересуют интриги социальных связей, они не получают удовольствия ни от еды, ни от нормальных душевных отношений, ни от любви или эротики, ни от ответственного мышления, они равнодушны к природе и людям -- их волнуют и поглощают исключительно утончённые, зашкаливающие за грань нормы психические взлёты и падения, переживания ради переживания. Нездоровую крайность, свойственную, отчасти, всем здоровым людям, Достоевский превратил в свою золотую жилу.

Да, эта грань человека по-своему интересна, но главное -- все эти фокусы с иррациональным элементарны. Психическая глубина -- это псевдоглубина. Картинки и переживания поражают калейдоскопической избыточностью и вместе с тем однообразием "базовых моделей", которые лихорадочно расцветаются безудержными фантазиями, при этом неадекватность реальности обескураживающе очевидна. Содержание достоевщины -- не реальность, а её психически-виртуальное замещение, поданное с особым, нервным градусом. Импульс надуманных переживаний выдуманных героев -- не от реальности, а от первичных впечатлений по поводу реальности; переживания по поводу переживаний, фантомы по поводу фантомов -- вот извилистый путь духовных исканий "философов" Достоевского.

Реальность достаточно проста, груба и пошла, она не предрасполагает к изощрённому эстетизму, хотя и не отторгает поэтизации как таковой, и даже поощряет здоровую идеализацию, которая приспособливает к реальности (вспомним в этой связи тех же Пушкина и Л. Толстого). Всякого рода эстетизм всегда является детищем игрового, болезненно-психического отношения к реальности. Такого рода искусство, будь то романтизм или постмодернизм, всегда рождается в результате взаимодействия не с

реальностью, не с миром объектов и предметов, а как итог взаимодействия с преодоленной, задвинутой, удаленной -- **вторичной** -- реальностью, итог подвига-сдвига воспаленного воображения. Повышенная психичность влечёт за собой концептуальную бессодержательность такого искусства. Оно самим механизмом творчества запрограммировано на легковесность, на абсолютизацию эстетизма, ибо когда нечего выражать, содержанием выражения становится само выражение.

Вот почему реализм (то есть искусство, **моделирование** реальности, ориентированное, вместе с тем, на познавательное **отражение** объективной действительности) -- это больше, чем искусство: это деятельность моделирующего воображения, опирающегося, отчасти, и на противоположное моделирующему, научное отношение. Нереализм (в широком смысле), с точки зрения излагаемой в данной книге теории художественного творчества, представляет собой чистое искусство, то есть собственно психическую деятельность, вырастающую из себя же, а не из реальности. Нет ничего удивительного в том, что реализм Достоевского стал предтечей вовсе "не реалистического" модернизма и постмодернизма. Внимание, уделяемое Достоевским болезненным психическим ощущениям и переживаниям, стало основой, на которой отрицается реальность модернизмом. А другой основы в природе не существует.

Вот почему Достоевский по "механизму" замещения реальности близок одновременно и дореалистическому нереализму (тому же романтизму) и пострелистическому сюрреализму (тому же модернизму).

Запад и Восток дружно удивляются: сколько всего пакостного и "святого" разглядел Достоевский в душе человека. А чему тут удивляться?

Удивления достойна неистребимость реалистической тенденции в искусстве, увенчанной явлением зрелого, классического реализма. Размывание же нормальной, здоровой тенденции -- дело банальное. Психопатологические искажения, крайности психического экстремизма -- это обратная сторона отхода от реализма, это цена за утрату нормального, гармоничного склада личности. Если сосредоточиться исключительно на психике, на галлюцинациях, страхах и тревожных предчувствиях, то культ иррационального бреда благополучно приведёт только к отрыву от реальности.

Заслуга Достоевского в том, что он **подчеркнул психичность человека, его бессознательную душевность, а в этой душевности -- непредсказуемость**. Но он же и противопоставил эту истерическую душевность -- нормальности, абсолютизовав первую и поставив под сомнение вторую. Герои Достоевского, если уж быть точным, по складу личности, по типу отношений к действительности -- фанатики и психопаты. В таком случае совершенно естественно, что отношение к разуму, к сознанию рефлектирующему предопределено было самой однобокой природой персонажей, их отчуждённостью от мира, их вырванностью из контекста социального и природного.

Однако отдадим должное писателю: его герои не просто избегали разума или настороженно относились к нему; Достоевский отчётливо осознавал, что такого рода персонажи **в сознании должны видеть своего смертельного врага**. А такое противопоставление -- уже неплохая сцепка с реальностью. Не было бы сосредоточенности на магистральном для культуры, особенно новейшей, конфликте между психикой и сознанием (отражением запутанных отношений приспособления и познания) -- не явилось бы и великого пятикнижия Достоевского (имеются в виду романы "Преступление и наказание", "Идиот", "Бесы", "Подросток" и "Братья Карамазовы"), представляющего собой вариации на центральную и главную тему культуры: единства и борьбы психики и сознания.

Психика чувствует, чего ей не хватает, она тянется к сознанию, ощущая при этом свою ущербность и неполноценность и не переставая тянуться к началу противоположному, так как это единственный, что ни говори, способ самопознания (пусть и ограниченный рамками живительного процесса психо- и логотерапии). Иначе зачем же писать столько "идеологических" романов во славу "бессознательного" и во посрамление

разума, бесконечно воспроизводя одни и те же типажи святых-"идиотов" и преступных умствующих еретиков-раскольников?

В свете сознания персонажи Достоевского начинают смотреться худосочными марионетками, прилежно иллюстрирующими беспомощность мысли и всеилие капризных вулканов бессознательного. Поразительная бедность мысли автора идеологических романов впечатляет даже не столько сама по себе, сколько вследствие того, что это скудомыслие было воспринято мировой интеллектуальной общественностью как философское откровение. Что тут скажешь? Общественность читает роман, роман высвечивает гуманитарную невежественность общественности.

Крикливая иррациональность панически отрешивается от цепких щупалец разума -- вот всё "содержание" романов психически ангажированного гения. Весомостью аргументов служит не контрпродукция ума (не забудем: коварные концепции и смыслы -- это мишень), а интенсивность, противоречивость и полная неподконтрольность интеллекту переживаний и, шире, психических комплексов. **Фактура переживаний -- это и есть главный иррациональный аргумент.** Вот почему не следует усматривать в данной работе намёков на личное нездоровье творца как на главную причину странного его мировидения.

Однако не будем впадать в противоположную крайность: так ведь можно "отмахнуться" от доброй половины мировой литературной классики, поставив под сомнение её содержательность. Не будем требовать от литературы более того, что она может дать; с другой стороны, литература, претендующая на статус сверхлитературы (иначе сказать, умной, мудрой литературы), должна быть подвергнута анализу критическому. И главное, что выявляет такой анализ, заключается в следующем: вновь злейшим врагом психически-моделирующего восприятия было объявлено **ориентированное на объективность сознание.**

Подчеркнём, что пока мы ограничились принципиальной оценкой "достоевщины", не распространяя её вместе с тем как окончательный и исчерпывающий философско-эстетический вердикт на творчество писателя в целом и тем более на какое-либо конкретное художественное произведение, которое всегда в чём-то преодолевает бессознательные установки самого автора.

Какой из романов избрать для анализа?

Мы выберем не тот, который максимально полно репрезентирует интересующую нас проблематику (это было бы подгонкой под концепцию, то есть тем самым насилием над реальностью, что так характерно для Достоевского, представляющего мышление моделирующее, художественно- и религиозно-идеологическое, и что совершенно неприемлемо для сознания научного, ибо насилие над реальностью несовместимо с деятельностью "чистого сознания", есть приговор ему, другими словами -- превращение его в свой антипод, вариант сознания идеологического), а наиболее совершенный в художественном отношении, по нашему мнению. Иное дело, что этот роман как никакой другой оказывается соответствующим нашей концепции, великолепно "подтверждает" её и одновременно даёт ей содержание. Но это, повторим, уже другое дело. Мы имеем в виду "Преступление и наказание", конечно, первый из романов, открывающий пятикнижие.

Как же долго, неприлично долго не замечалась главная тема и проблема, которой подчинено в романе (и в творчестве Достоевского в целом) буквально всё. И пресловутая острая социальность романа, и его прямо-таки иезуитская идеологичность, и неслыханный психологизм, и сама хвалёная религиозная философия Достоевского, и оригинальная поэтика -- всё, всё это следствия из пункта, скрестившего причины причин: борьба с разумом не на жизнь, а на смерть. Без компромиссов. Или -- или. Академическая тема "психика и сознание", поставленная ребром, неизбежно тянет за собой кровь и смерть. Так было в "Евгении Онегине". Так было в "Войне и мире", в "Пиковой даме".

Так будет и в "Преступлении и наказании".

Начнём с последнего абзаца одного из самых "странных" романов в мировой литературе (трудно удержаться от замечания, что все великие произведения -- странны, ибо вызывающе не соответствуют аршину общепринятой логики и общих представлений; а ещё потому странны, что внутренне противоречивы). Под подушкой, под головой исстрадавшегося Родиона Романовича Раскольникова уже лежало Евангелие. "Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, **постепенного перехода из одного мира в другой**, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, -- но теперешний рассказ **наш** окончен." (Роман цитируется по изданию: Достоевский Ф.М. Полн.собр.соч. в 30-ти томах, т. 7. -- Л., Наука, 1972-1988. Здесь и далее в цитатах жирным шрифтом выделено мной, курсив -- автора. -- А.А.)

Обратим внимание прежде всего на то, что "рассказ", представленный нам, вовсе не безличен, у него, как и у всех "рассказов" в мировой литературе, есть свой творец, в данном случае делегировавший свои полномочия **повествователю** ("наш" рассказ). Ни о какой нейтральности, ни о какой беспристрастности и неангажированности повествователя, ни о какой равноправной "диалогичности" не может идти и речи, так как повествователь и не скрывает, что его временно "невменяемый" герой находился в "одном мире", закрытый пока что для диалога с миром иным. Если под диалогом понимать самоценность вступивших в контакт суверенных миров, не сводимых один к другому, то такого диалога в романе нет. Мир Раскольникова явно и естественно соотносится с миром того же повествователя, причём первый выступает как "низшее" измерение по отношению ко второму, "высшему". Если и говорить о диалогичности иерархически (так или иначе -- моноцентрически) устроенного романа, то правильнее было бы говорить о диалоге как моменте монологической, концептуально определённой структуры.

Многоуровневый, многоклеточный мир Л. Толстого своим единством не отменяет автономности микромиров, диалектически взаимосвязанных и производящих впечатление космической упорядоченности.

Мир Достоевского устроен принципиально иначе. Его мир ограничен душой человека, взятой в определённом, "тёмном" или "светлом", качестве. Полярно разбросанные мировоззренческие полюса присутствуют в романе, иначе и не возникло бы энергии конфликта. Однако "светлая", святая душа, "другой" мир обозначены, по большому счёту, как наличие противоположности, как возможность, перспектива или идеал (главным героем такая душа стала в романе "Идиот", персонифицируясь в образе князя Мышкина). Центром мироздания становится душа, догадывающаяся о существовании иного мира, но обитающая в своём, противоположном идеальному, мире. Что это за мир, чем он так притягателен для писателя, и почему так долг или невозможен путь в мир иной?

Мир, непропорционально сведённый к душе человека, позволил многократно увеличить её "тёмные" и "светлые" стороны. При таком подходе к делу логично было бы ограничиться несколькими персонажами, два из которых обязательно должны быть полярными (и, собственно, главными), остальные призваны усиливать и детализировать линию главных. "Двойники" и "двойничество", будучи продуктом рационального дробления единого комплекса идей (так сказать, идейной достоевщины), дают вместе с тем уникальные возможности для inferнальных, запредельно-трансцендентальных наитий и "прозрений" (достоевщины психологической). Именно так с точки зрения логики персонажеобразования и соотношения характеров выстроен роман "Преступление и наказание". Родион Раскольников -- это один полюс, Софья Мармеладова -- другой (уже по звукам и по семантике -- полюса). "Разве могут её **убеждения** не быть теперь **и моими убеждениями**? Её чувства, её стремления по крайней мере..." -- читаем мы в самом конце эпилога, когда герои находились "**в начале своего счастья**". Начало "счастья" -- начало

приобщения к сонечкиным убеждениям. До этого момента были исключительно "несчастья", заблуждения.

Таким образом, природа Раскольникова, без сомнения, главного героя романа, двойственна, что, собственно, является необходимым условием, создающим почву для пронзительных внутренних раздраз. Раскольников -- это Соня Мармеладова, в которую вселился (временно, но цепко) бес рациональности и неверия. И эта бестиарность, повторим, есть обязательное условие существования романа, который, по сути, от начала и до конца являет собой картины торжества, бессилия, а затем и изгнания сего беса. Бесом, понятно, служит всё тот же ум.

3

Итак, Раскольников и не подозревал, что весь его тернисто-тёмный путь ведёт в мир светлый. Но повествователь знал это с самого начала, и ни на градус не уклонялся от избранного выверенного маршрута. "Как бы" импровизационность и непредсказуемость поведения постоянно находившегося на грани душевного срыва Раскольникова (в романе более пятисот раз употреблено роковое "вдруг", что отражает "странную" спонтанную логику действия героев) на самом деле жестко предопределена мировоззренческими императивами повествователя. Роман, состоящий из шести частей с эпилогом (что в сумме составляет неслучайное число семь), начинается весьма и весьма многозначительно: "В начале июля (седьмого месяца года -- А.А.), в чрезвычайно жаркое время, под вечер (где-то в районе семи, в тот час, когда, спустя сутки-другие, будет совершено преступление -- А.А.), один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С--м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К--ну мосту". (Сведения о поэтике чисел и имён взяты из книги: Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. Пособие для учителя. / под. Ред. Д.С. Лихачева. -- Л., 1979. -- 240 с. В дальнейшем ссылки на эту книгу специально не оговариваются.)

С самого начала читателя окунают в раскалённое пекло, своеобразную модель ада, причудливо сдабривая действо мистикой библейских чисел, не вполне ясной, но зато вполне "реально" влияющей на происходящее. Двойное отражение реальности, отражение отражения, о котором мы говорили в связи с достоевщиной, с самого начала пронизывает образную ткань произведения, сообщая нервную напряжённость всему стилю, в том числе ритму и синтаксису повествования. **"Как бы в нерешимости"**, впавший **"как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы какое-то забытьё"**, **"чувствуя какое-то болезненное и трусливое ощущение**, которого стыдился и от которого морщился", молодой человек, ещё не определивший для себя, решился он на **"это"** или нет, ступил из своей каморки, похожей на гроб, в адскую жизнь.

Если добавить к сказанному, что молодой человек "и сам признавал, что мысли его порою мешаются и что он очень слаб: второй день, как уж он почти совсем ничего не ел" и что в таком состоянии он, обуреваемый "безобразною" мечтой, которую **"как-то"** даже поневоле привык считать уже предприятием, хотя всё ещё сам себе не верил", шёл **"делать пробу"** **"этому"** (идти было "ровно семьсот тридцать" шагов), "и с каждым шагом волнение его возрастало всё сильнее и сильнее" -- если попытаться все упомянутые обстоятельства принять во внимание, то можно составить себе представление о типе художественности произведения.

"Мечта" неотличима от "предприятия", всё зыбко, неопределённо, неоднозначно, и когда оно как бы есть, то неясно, есть ли оно или, напротив, ничего такого и в помине не было. То ли мерещится, то ли пророчески бредится, будто бы явь, а может быть, как бы сон -- вот лучшая почва и питательная среда для перетекания бессознательного в полусознательное и, далее, в как бы осознанное, от которого всего-то один маленький шаг до исходного великого "немого" -- океана бессознательного. Балансировка на грани ирреального, впечатление полуяви, дьявольски скользкой амбивалентности -- вот

чего добивается и достигает повествователь для того, чтобы его "рассказ" отразил больше, чем реальность, а именно: реальность ирреальной природы человека. Писатель вуалирует контртезис подтекста: грубо отразить реальность такой, какова она есть, это и значит исказить её. А вот размывая её полутонами -- получаешь некоторое представление о реальности...

О реальности чего, спросим мы, вспомнив о стоящей перед нами задаче научного познания романа?

О реальности фокусов психики, о реальных законах моделирующего сознания, стремящегося всегда раскрасить реальность в близкой ему гамме ощущений.

Итак, экзальтация мгновенно достигает точки кипения, и накал страстей не спадает уже вплоть до последнего абзаца. Добро пожаловать в преисподнюю человеческой души, читатель.

Роман "Преступление и наказание", если угодно, очень и очень художественное произведение. Мы в данном случае имеем в виду не степень художественности, а качество, противоположное научной рефлексии. В романе всегда говорится одно, подразумевается другое, а на самом деле речь идёт о третьем. Подлинный роман как бы утоплен в подтекст, и его смысловой корпус действительно надо извлечь, проделав с этой целью определённую работу. Таким "романом в романе" является скрытое противостояние психики -- сознанию. Сдержанное остервенение переживающей свою априорную правоту "души", бессильной при этом против убогой арифметики разума, нет-нет да и прорывается святым гневом наружу, создавая **как бы** немотивированные конфликты. Будем бдительны.

Раскольников "с замиранием сердца и нервной дрожью" подошёл к дому, где он собирался "делать *пробу*". Разговор с малосимпатичной, похожей на бабу Ягу, однако живой старушонкой, которой отводилась роль невинной, но закономерной жертвы в его «предприятии», вверг взявшего было себя в руки студента в пучину такой психологической мерзости, что шокировал переживающего всё наперёд "предпринимателя" и довёл его до состояния психо-физической прострации. "Раскольников вышел в решительном смущении. Смущение это всё более и более увеличивалось. Сходя по лестнице (**вниз!**-- А.А.), он несколько раз даже останавливался, как будто чем-то внезапно поражённый. И, наконец, уже на улице, он воскликнул:

"О боже! Как это всё отвратительно! И неужели, неужели я... нет, это вздор, это нелепость! -- прибавил он решительно. -- И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, моё сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!.. И я, целый месяц..."

Но он не мог выразить ни словами, ни восклицаниями своего волнения. Чувство бесконечного отвращения, начинавшее давить и мутить его ещё в то время, как он только шёл к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей. Он шёл по тротуару как пьяный, не замечая прохожих и сталкиваясь с ними, и опомнился уже в следующей улице."

Весь отрывок посвящён описанию "невыразимых" чувств: смущению, отвращению, волнению... Если отвлечься от описания ощущений, роман съёжится до размеров бессмертной "Пиковой дамы". Следовательно, чувства и ощущения "сердца", в губительном экстазе реагирующего на "ужас", пришедший "в голову", и составляют **суть романа**.

Причём -- и это самое главное -- не просто описанием чувств озабочен повествователь, а их логикой и динамикой: в результате создаётся **впечатление** концептуальной глубины. Вот как развиваются чувства далее. Не надо быть большим психологом, чтобы предположить, что душевный маятник, дойдя до крайней точки, неизбежно качнётся в противоположную сторону. Так и произошло. Раскольников спустился, опять же, "вниз", "в распивочную" -- и "тотчас же всё отлегло, и мысли его прояснили. "Всё это вздор, сказал он с надеждой, -- и нечем тут было смущаться! Просто

физическое расстройство! Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря -- и вот, в один миг, крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения! Тьфу, какое всё это ничтожество!.. Но, несмотря на этот презрительный плевок, он глядел уже весело, как будто внезапно освободясь от какого-то ужасного бремени, и **дружелюбно окинул глазами присутствующих**" (отметим мотив "Раскольников и другие", другие как индикатор "ужаса": чем "ужаснее" мысли, тем менее дружелюбности и более одиночества).

Однако надо быть уже незаурядным психологом, чтобы так прокомментировать улучшение состояния: "Но даже и в эту минуту он отдалённо предчувствовал, что вся эта восприимчивость к лучшему была тоже болезненная." Ведь это значит, что Раскольников предчувствовал (точнее, предчувствовал, что его предчувствия окажутся верны), что глубоко поражён метастазами... чего? Какое "ужасное бремя" давило на него?

Бремя разума, как мы вскоре многократно убедимся. "Раздавите гадину!" -- могло бы стать эпиграфом и девизом романа, ибо сражение с разумом -- вот что происходит в каждом фрагменте текста даже тогда, когда происходит всего лишь смена состояний героя.

Мы воспроизвели образец типичного для Достоевского психологизма, направленного на то, чтобы вскрыть последний, окончательно последний пласт в душе, после которого не было бы уже ничего, что могло бы прощупываться "отдалёнными предчувствиями". Многослойно "устроенная" живая душа как-то ненасильственно и вместе с тем с принципиальностью святых старцев сражается с разрушительным вмешательством в её чуткую и благодатную ткань инородного тела "грязного" разума. Раскольников, по Достоевскому, был действительно болен, но не в том обычно-естественном смысле, о котором говорим мы, нехудожественные люди, а в смысле "высокой болезни", которая не поддаётся ни медикаментозному, ни психотерапевтическому лечению: он был инфицирован "преступным" по составу вирусом, который разъедал душу, толкая её к несвойственным ей извращениям. В моменты прояснения душа его "плевалась": "грязно, пакостно, гадко, гадко!.." Но болезнь не отпускала. Почему?

Вот ради выяснения этого жизненно важного обстоятельства и стоило писать роман.

4

Раскольников, как мы уже говорили и ещё не единожды будем говорить, по своей душевной отзывчивости, "христианскости" был человеком уникально одарённым, что в романе признавали самые чуткие или прозорливые люди. Вспомним реакцию Сонечки, этого ни разу не сфальшивевшего христианского камертона: " Вдруг, точно пронзённая, она вздрогнула, вскрикнула и бросилась, сама не зная для чего, перед ним на колени.

-- Что вы, что вы это над собой сделали! -- отчаянно проговорила она и, вскочив с колен, бросилась ему на шею, обняла его и крепко-крепко сжала его руками.

Раскольников отшатнулся и с грустной улыбкой посмотрел на неё:

-- Странная какая ты, Соня, -- обнимаешь и целуешь, когда я тебе сказал *про это*. Себя ты не помнишь.

-- Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете! -- воскликнула она, как в исступлении, не слышав его замечания, и вдруг заплакала навзрыд, как в истерике." Смысл её бессознательных истерических причитаний прост, как вера с точки зрения психоаналитика: он совершил преступление именно потому, что по натуре своей исключительно чист и непорочен. (Вспомним: Наташа Ростова поступила "дурно" в истории с Анатолом Курагиным именно потому, что она была очень хорошим человеком.) Это всё шпильки в сторону заносчивого разума: умом, дескать, не понять, а на колени встать хочется. И то, что "непонятно", но "хочется" -- становится составом "наказания".

Может быть, ещё более впечатляет характеристика праведника с червоточинкой, с душевными окаменелостями (Петр -- «камень» (греч.)), умного следователя Порфирия Петровича: "**Изверились**, да и думаете, что я вам грубо льщу; да много ль вы ещё и жили-

то? Много ль **понимаете-то? Теорию выдумал**, да и стыдно стало, что сорвалось, что уж очень не оригинально вышло! Вышло-то подло, это правда, да вы-то всё-таки не безнадёжный подлец. Совсем не такой подлец! По крайней мере, долго себя не морочил, разом до последних столбов дошёл. Я ведь вас за кого почитаю? **Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, -- если только веру иль бога найдёт.** Ну, и найдите, и будете жить. Вам, во-первых, давно уже воздух переменить надо. Что ж, страдание тоже дело хорошее. Пострадайте. (...) **Знаю, что не веруется, -- а вы лукаво не мудрствуйте: отдайтесь жизни прямо, не рассуждая;** не беспокойтесь, -- прямо на берег вынесет и на ноги поставит. На какой берег? А я почём знаю? Я только верую, что вам ещё много жить. (...) Ещё бога, может, надо благодарить; почём вы знаете: может, вас бог для чего и бережёт. А вы великое сердце имейте да поменьше бойтесь. Великого предстоящего исполнения-то трусили? Нет, тут уж стыдно трусить. Коли сделали такой шаг, так уж крепитесь. Тут уж справедливость. Вот исполните-ка, что требует справедливость. Знаю, что не веруете, а, ей-богу, жизнь вынесет. Самому после слюбится. Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!"

Между прочим, Порфирий Петрович в одном, далеко не самом продолжительном своём монологе, выболтал всю концепцию романа. Больше-то и добавить нечего. Но -- обратим внимание -- концепция выболтана тогда, когда художественно она уже воплощена. Откристаллизованные Порфирием смыслы растворены в ткани романа, придавая ей некий интеллектуальный отлив. Достоевский, конечно, прав; не будем и мы путать концепцию как таковую с романной концептуализацией, философию с литературой, психику с сознанием, разум с душой; не будем выяснять, **что лучше**: именно такая постановка вопроса и оглушает роман, а вовсе не отсутствие подлинной философии. Требовать от романа ума -- это в свою очередь глупость. Но это так, к слову.

Итак, именно то, что Раскольников по своим задаткам и был рыцарем милосердия, подвигнуло его на идейную "подлость". Холостые диалектические обороты мыслей, знакомые уже нам по роману "Война и мир", очертили тот порочный круг, который Раскольников собирался разорвать при помощи всё той же мысли. И если исходить из того, что мир устроивается волею и возможностями людей, то Родион Романович был прав. Он был прав до тех пор, пока не выздоровел, не прозрел и не принял как должное, что мир устроен иначе, не людским хотением и произволом, а тем, что Сонечка называла "что ж бы я без бога-то была". Вот эта надуманная правота и была преступлением Родиона Романовича. Преступление его состояло в том, что он **безотчётную веру** решил заменить на **регуляцию от ума**, и тем самым разорвать порочный круг (глупым умом же и заданный). Иначе говоря, само вмешательство в фундаментальные принципы мироздания и есть преступление, неверие же в Бога -- преступление преступлений.

Ведь что произошло: Родион Романович Раскольников не вынес страданий других. Он несколько раз был на грани решительного срыва, отказа от логической каторги, но страдания "униженных и оскорблённых" питали его преступную "предприимчивость". Вспомним: увидев живую старуху, которую предстояло убить, Раскольников уже почувствовал, что готовит себе Голгофу. Он готов был отказаться от преступных замыслов, следуя, как Сонечка, непосредственным движениям души ("отдаться жизни прямо, не рассуждая"), но на беду (или к великой радости?) он знакомится с несчастным семейством Мармеладовых...

Под пером знающего своё дело повествователя судьба маленького человека и ничтожного чиновника, титулярного советника Семёна Захаровича Мармеладова превращается в притчу обо всех обездоленных, которым просто "идти больше некуда". Сладкая фамилия Мармеладов иронически подчёркивает горечь и беспросветность его положения, его "скотское состояние". Старшая дочь его, Сонечка, уже на панели, две других дочери, шести и девяти лет, очевидно, стоят в очередь туда же. Жена Катерина Ивановна, "из благородных", сгорает в чахотке. Дилемма, замыкавшаяся в железный

порочный круг, была проста, как решение Сони стать проституткой: является ли преступлением помощь "мармеладовым", даже если помощь эта может быть оказана только ценой реального преступления? Разве сделать вид, что "мармеладовых" не существует -- это не преступление, может, ещё более мерзкое, ибо бесчеловечное бездействие есть форма согласия на массовое истребление незащищённых?

Всё это повествователь позднее определит как "тоску", которая "нарасталала, накапливалась и в последнее время созрела и концентрировалась, приняв форму ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения". Прав, конечно, был Порфирий Петрович (или монологически сработанный роман: это уж кому как угодно).

Если переводить "общие" рассуждения в конкретную плоскость, то на одной чаше весов оказывается жизнь кряхтящей "сухой старушонки" "с острыми и злыми глазками" и "белобрысыми", между прочим, "мало поседевшими", "жирно смазанными маслом" волосами, "тонкой длинной шеей, похожей на куриную ногу"; на другой -- жизни "скорчившейся" маленькой девочки, спящей на полу, дрожащего и плачущего мальчика, другой девочки "в одной худенькой и разодранной всюду рубашке", "с большими-большими тёмными глазами" на "исхудавшем и испуганном личике"... Да, ещё, пожалуй, к ним следует присовокупить Катерину Ивановну, "особу образованную и урождённую штаб-офицерскую дочь", "тонкую, довольно высокую и стройную, ещё с прекрасными тёмно-русыми волосами", "запёкшимися губами" и "чахоточным взволнованным лицом". Да, ещё Соню, "дщерь, что мачехе злой и чахоточной, что детям чужим и малолетним себя предала", что вынуждена "наблюдать" "особую" чистоту. Да, не забудем и отца её "земного, пьяницу непотребного", который "сташил" у дочери последние **тридцать** копеек себе на похмелье, и пьёт, мучая себя и других.

Если разумно разложить ситуацию, то "преступное" перераспределение средств (тем более нажитых малопочтенным ростовщицеством, тем более завещанных монастырю), конкретная "адресная" поддержка вовсе не кажутся таким уж преступным "предприятием".

И душа, уязвлённая доводами рассудка, опять обрекает себя на мучение в "**преступной**" (в этом всё дело!) системе координат.

С точки зрения психологии, слишком ранимая душа, защищаясь, оборачивается в определённом отношении холодной расчётливостью и преднамеренной жестокостью. Но Достоевского интересует не психология вообще, а христианская психология, то есть психология, приспособленная под определённую систему ценностей, сросшуюся с ней, где законы нормальной психологии подчинены императивам абсолютов: милосердия, добра и т.п. В такой ситуации остаётся только всех жалеть -- и больше ничего.

Раскольников с его нормальной, избирательной жалостью, был, конечно, ненормальным в мире, поставленным с ног на голову. Вот этот фокус -- радикальную смену координат, проведённую явочным порядком на том простом основании, что абсолюты не нуждаются ни в каком и ни в чём обосновании и никогда не меняют своего "хорошего" содержания, -- исследователи Достоевского предпочитают не замечать. А в этом-то и есть вся суть вопроса. Переверните всё с головы на ноги -- и перед вами окажется "пустой", бессодержательный роман. В романе было то, что могло бы быть, если бы... Если бы у меня была волшебная палочка, то... Никто не сомневается, что мир поменялся бы в лучшую сторону. Но волшебных палочек не бывает, тогда как в "Преступлении и наказании" несбыточные волшебные пожелания априори приняты за точку отсчёта в неволшебной, земной, "гадкой" реальности. Фокус-с.

В принципе нет ничего скучнее, чем разбирать невразумительную систему "идей", обслуживающую пунктик, спорить с логикой сумасшедших или, как осторожно

выражается повествователь, "мономанов, слишком на чём-нибудь сосредоточившихся" (характеристика Раскольникова). Главное -- механизм, запустивший его систему идей; сами же идеи -- не более, чем интеллектуальный ребус, за которым стоит мнимая мировоззренческая глубина.

Однако художественная цельность романа вновь и вновь, с прямо-таки назойливым постоянством и энергичной настырностью, возвращает нас к заветному пунктику. Послушно внемлем очередной раз.

Раскольников (вновь раскроем карты повествователя) безбожными средствами пытается решить проблемы божественно устроенного мира. При этом мотивы его поведения изначально очень даже и согласуются с законами мира, однако парадоксы ума, смущающие душу "мономана", запутывают всё дело. Сквозь "умственную" призму Раскольникова, даже не подозревающего, как глубоко, хотя и искренно, он заблуждается (об этом ведаёт контролирующий ложные и истинные параметры картины мира автор), и смотрит на все события, попадающие в поле его зрения (а о том, чтобы попало нужное, -- опять забота автора). Вот Родион получает письмо от матери, Пульхерии Александровны, в котором речь идёт, в основном, о Дуне, сестре "Роди", и о предстоящем её браке с Петром Петровичем Лужиным. В самом конце письма простая и сердобольная (на сонечкин манер) мамаша напутственно и пророчески замечает: "Молишься ли ты богу, Родя, **по-прежнему и веришь ли** в благодать творца и искупителя нашего? Боюсь я, в сердце твоём, не посетило ли и тебя **новейшее модное безверие**? Если так, то я за тебя молюсь. Вспомни, милый, как ещё в детстве своём, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!"

(Между прочим, семантика имени, отчества и фамилии героя, к которому обращён трогательный призыв матери, многократно расширяет и углубляет контекст конфликта. Раскольников несёт в себе ту новомодную убийственную заразу, которая реально угрожает **родине Романовых, России**, православной державе. Вновь -- вспомним в этой связи "Войну и мир" -- Запад сошёлся с Востоком в схватке за умы и сердца людей. Вовсе не личный конфликт "раскалывает" душу героя, а конфликт вечный, универсальный, всемирный, вселенский. Но русский начинает думать только тогда, когда слишком уж верит, поэтому он достаточно быстро и, разумеется, через кровь возвращается к истокам, к лепетанию молитв. А вот Западу есть над чем задуматься... Он и думает, внимая Достоевскому, как Родя -- Пульхерии Александровне.)

Конечно же, "с самого начала письма, лицо его было мокро от слёз; но когда он кончил, оно было **бледно, искривлено судорогой, и тяжёлая, злая улыбка змеилась по его губам.**" Отчего? Не оттого ли, что он не верил "в благодать творца и искупителя", но не был и до конца уверен в своём неверии?

Не будем лишать читателя удовольствия подумать.

Кстати, Раскольников после чтения письма тоже "думал, долго думал. Сильно билось его сердце, и сильно волновались его мысли". И было отчего: Дуня, благодаря его, Родиной, неустроенности, собиралась выходить замуж по расчёту, то есть жертвуя собой по образцу Сонечки, "продавая" себя ради брата и матери. Список жертв, немо вопиющих об отщеплении, продолжал расти. Слёзы невинных парадоксально отливались в приговор Алёне Ивановне. "Сонечкин жребий" ("Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!") вновь актуализировал дилемму: или "вечная Сонечка" -- или вечный бунт против мира, в котором уготовано амплуа вечной Сонечки. И то, и другое предполагало соучастие самого Родиона в преступлении.

С точки зрения разума из двух зол выбирают не иллюзорное добро, а наименьшее зло. Раскольников был по-своему прав. А как ещё прикажете решить "дикий и фантастический вопрос", вопрос неразрешимый, как бы теоретический, отвлечённый, но вместе с тем подбросивший его родной сестре (не абстрактной категории "униженных и оскорблённых") Сонечкин жребий?

Определённый "процент" оскорблённых, к сожалению, был гнусной реальностью, что тут же подтвердила уличная (обычная) история с растленной девочкой (повествователь не скупится на аргументы "в пользу" теории Раскольникова; список жертв растёт). "А что, коль и Дунечка как-нибудь в процент попадёт!.. Не в этот, так в другой?.."

Прав ли был повествователь, из двух зол выбравший иллюзорное добро, ценой отвлечения от реальности? В это можно только верить. Однако вопросы -- вопросами, а жизнь -- жизнью. И вопросы как-то решаются, и жизнь продолжается, и без преступлений можно обойтись. Но такая логика, похоже, вовсе не знакома мономански устроенному сознанию автора. Трагедия нравственного максимализма (средневековый или подростковый тип трагедии, в сущности, мнимая трагедия) обретает художественную плоть.

Достоевский, словно специально противореча аксиоме Л. Толстого, усердно "решает" вопросы, отвлекаясь от призвания искусства: быть нерассуждающей службой жизни. Но если столь откровенно пренебрегать природой искусства и взаи́м гнать её в двери, то она, природа, будет лезть в окно. Решение вопросов средствами, для этой цели совершенно не приспособленными, приводит к тому, что решение вопросов будет всегда не в пользу способов, которыми вопросы действительно решаются. Проще говоря, решение вопросов "от психики" будет всегда направлено против ума. Вопрос об истинности подменяется способами решения: каковы способы -- такова и истина.

Всё это объективно на руку аксиоме: искусство должно позаботиться о том, чтобы заставить "полюблять жизнь".

Достоевский "не заставляет" любить жизнь непосредственно, всем строем образного ряда; но он культивирует то, что безусловно стоит на страже жизни: психические интенции, доразумное начало. Таким образом, Достоевский опосредованно любит жизнь, оберегая тот потайной механизм, который и обеспечивает жизнелюбие.

Однако не всё так просто. В аксиому Толстого по умолчанию заложена сама собой разумеющаяся посылка: здоровая нормальная психика естественным образом озабочена ценностями жизни. Но то, что является естественным для нормы, не может считаться само собой разумеющимся для находящегося за границей нормы. Психика болезненно раздражительная может предложить идеологию амбивалентную, как бы совместимую с идеологией жизнелюбия, но вместе с тем непосредственно о этом ничего не говорящую. Идеология поиска смысла жизни (решения вопросов) оказалась вовсе не безобидна для жизни как таковой. Логикой идеологии, представленной моделирующим сознанием, Достоевский задвинул жизнь на периферию собственно человеческих интересов.

Странно получилось: он и вопросов не решил, и о жизни позабыл, увлечшись решением вопросов. Природа искусства, как вещь объективная, мстит за себя, с ней невозможно не считаться, даже если этого очень хочется, даже если ты -- Достоевский. Любителей искать истину средствами, которыми она не может быть найдена, всегда оказывается настолько много, что они (от чистого сердца, как водится, но не от большого ума) провозгласили Достоевского мыслителем, философом, вменяя ему в заслугу именно решение вопросов. Более издевательского комплимента талантливому художнику придумать трудно. Достоевский гениально искажал реальность в угоду собственной психической потребности, армия же толмачей объявляет роман способом постижения реальности, искажая значение творчества писателя.

Апологеты достоевщины, воспитанные на способе мышления великого мечтателя, никогда **не поймут** писателя; в лучшем случае они смогут разделить его иллюзии и утопии. Никто не вредит изучению Достоевского более тех, кто его **любит**. Отношение, предполагающее уважение, должно ориентироваться на установки непсихологического свойства, на способ умозрительного постижения, то есть на тот способ, который так горячо, до истерики, не жаловал писатель.

Итак, аксиома Толстого лишь отчасти применима к творчеству (и разбираемому роману в частности) Достоевского. В том, что роман обрушивается на главного врага жизни, разум, -- сомнений нет, и в этом смысле роман стоит на страже жизни; но ненавидеть разум ещё не значит любить жизнь. Толстой-художник сам сполна реализовал им же сформулированную аксиому. **Что же "заставляет полюблять" Достоевский? Что он противопоставляет разуму? Или: что он имеет в виду под "жизнью"?**

Чудо, тайну, мистику души -- но не жизнь в толстовском, да и в общепринятом смысле. Жизни как таковой нет в романе, а есть **провозглашение любви к жизни** -- умствующее чувство, столь же далёкое от проблем жизнелюбивой Наташи Ростовской, как и масонские изыскания Пьера. "Чувство жизни" Достоевского парадоксальным образом находится по ту сторону жизни.

6

Вернёмся, однако, к нашему схематическому герою, который, по воле автора, вынужден был демонстрировать гибельность избранного им пути.

Трагедия Раскольникова заключалась не в том, что он умом понимал всю неотвратимость "решения неразрешимых вопросов" и в то же время отдавал себе отчёт, что психика, здоровая психика должна хитро ускользнуть от вопросов, преодолеть сам факт неразрешимости вопросов, побережётся во имя жизни (так осознанное устройство человека и мира, как мы помним, даёт качество высокой трагичности), -- а в том, что он в равной мере был психически ангажирован двумя взаимоисключающими присутствия друг друга "истинами": рациональной (по форме, но не по существу) и иррациональной (и по форме, и по существу). Невозможность предпочтения ни одной из них как самодостаточной -- вот его проблема; избранная же (в силу необходимости выбирать) им истина влекла за собой "наказание", то есть являлась преступлением. Однако иной вариант -- и в этом безысходность трагической ловушки -- также не уберегал от наказания. Раскольников, как и Сонечка, и князь Мышкин, был обречён в этом мире чувствовать себя преступником. (Повествователь убеждён, что это качество "великих сердец", предназначенных к "великому предстоящему исполнению"; по иронии судьбы или в силу каких-то иных обстоятельств "великие сердца", алкающие страдания, оказались тенью жизни, марионетками запутавшегося в диалектике повествователя, пытавшегося противопоставить жизнь -- диалектике.)

Вот как это воплощено -- блестяще воплощено! -- на уровне психологии, ставшей структурой персонажа, характеристикой творческого метода (на уровне стиля -- не менее блестяще через "путаный" синтаксис и "рваный" ритм): "Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не оттого, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, он *предчувствовал*, что она непременно "пронесётся", и уже ждал её; да и мысль эта была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера ещё, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам осознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах." В этом фрагменте подведён итог всё ещё "колеблющегося" состояния после прочтения письма. На импульс "мысль" у героев Достоевского мгновенно следует реакция, обратная смыслу импульса. Иначе говоря, глубина мысли поглощается глубиной предчувствий, происходит подавление очагов мысли.

Ещё более убедительно сшибка разноприродных мотивов поведения (что, по мысли повествователя, доказывает если не априорное "знание" души, то опережающую, пророческую правоту интуиции) показана далее. Прочитав письмо, Раскольников пошёл к Разумихину. По пути он и стал свидетелем безобразной уличной сцены, когда уже совращённую "барышню" пытался перехватить "жирный франт" "с розовыми губами". Вот вам, кстати, тот самый парадокс: сочность, полнота и цвет жизни невыносимы своей пошлостью для повествователя. То ли дело губы, "запёкшиеся" или "запенившиеся от

злости", -- праведной, уточним, злобы -- иступлённо "горящий" взгляд и жёлтый или, на худой конец, бледный цвет; отлично гармонирует со всем этим набором "изнеможение во всех членах" . А вот вам и формула писателя: **жизнь есть страдание**, и разуму противостоит не радость цвета крови с молоком, а изболевшаяся душа. Это не что иное, как иррациональная форма ненависти к жизни, угроза жизни едва ли не большая, чем бесстрастный разум. Раскольников с огромным удовлетворением убил бы Наташу Ростову, другое дело, что Достоевский не сумел бы создать столь отвратительный для уязвлённой души полнокровный женский образ. Даже в проститутки писатель отдаёт святую, тогда как для обладательницы жёлтого билета требуется всего-то дьявольски прельщать телесами. И это не пустячок или недосмотр писателя. Предпосылки, определяющие поведение человека Достоевского, лежат не в сфере биологической или социально-психологической (хотя и этот контекст обозначен); поведение героя почти напрямую определяется **идеями**, пропущенной через фильтры души, -- вот откуда такая ненависть к разуму, идее, теории: ненависть к тому, к чему более всего тянется сам. В романах Достоевского нет характеров (ибо характер вскрывает связь личности с обстоятельствами, со средой), а есть иллюстрации "страдающей души" или "страдающей души, подмятой под себя злым гением разума". Впрочем, мы сбились с пути, следуя за Раскольниковым, направлявшимся к Разумихину. Но зачем он пошёл к Разумихину, едва ли не единственному своему приятелю?

Техника и технология добывания нужной информации из бессознательных глубин у Достоевского доведена до виртуозного совершенства. "Вопрос, почему он пошёл теперь к Разумихину, тревожил его больше, чем даже ему самому казалось; с беспокойством отыскивал он какой-то зловещий для себя смысл в этом, казалось бы, самом обыкновенном поступке.

"Что ж, неужели я всё дело хотел поправить одним Разумихиным и всему исход нашёл в Разумихине?" -- спрашивал он себя с удивлением.

Он думал и тёр себе лоб, и, странное дело, как-то невзначай, вдруг и почти сама собой, после очень долгого раздумья, пришла ему в голову одна престранная мысль.

"Гм... к Разумихину, -- проговорил он вдруг совершенно спокойно, как бы в смысле окончательного решения, -- к Разумихину я пойду, это конечно... но -- не теперь... Я к нему... на другой день после *того* пойду, когда уже *то* будет кончено и когда всё по-новому пойдёт..."

И вдруг он опомнился.

"После *того*, -- вскрикнул он, срываясь со скамейки, -- да разве *то* будет? Неужели в самом деле будет?"

Он идёт к Разумихину, не зная, почему именно к нему, почему именно сейчас, но предчувствует в этом, **казалось бы**, "обыкновенном" поступке "какой-то зловещий для себя смысл".

Тут же всё и прояснилось. Раскольников какими-то таинственными, но полномочными службами контроля за сознанием был поставлен в известность, что он несколько опередил события. Визит к Разумихину, оказывается, запланирован, но только на другой день после "*того*". Следовательно, "*то*" самое (если "предприятие" назвать своими словами, -- предстоящее убийство старухи-процентщицы с целью ограбления -- то благородная цель идейной акции как-то стушевывается) уже не подлежит обсуждению, **оно** просто стоит в графике и ждёт своего часа.

Но какая инстанция столь нахально распоряжается волей Раскольникова, информируя его о том, что предстоит, но не собираясь обсуждать с ним порядок действий?

Ответ очевиден: Раскольников действует на "автопилоте", без участия сознания, но именно сознание, трезвый расчёт "загрузили" автопилот. Именно разум сковал сопротивление души, парализовал волю и поставил перед фактом: эксперимент по обновлению ("когда всё по-новому пойдёт") жизни неизбежен.

Казалось бы, **вопрос решён**. Но психика ещё не исчерпала ресурс сопротивления. Во имя сохранения жизни своей и чужой, во имя жизни Раскольников получает ещё один "знак" -- вещий сон. Как тонко -- здесь вполне уместно затасканное слово гениально -- Достоевский показывает перетекание информации с сознательного уровня на подсознательный, "разбрасывая" её по разным уголкам сознания -- и не теряя при этом содержательную нить: с точки зрения автора, происходит обыкновенная трагедия человека: незаметное, скрытое даже от самого сознания, разъедание личности героя, превращение всего лишь "мономана" в убийцу, преступника, преступившего все человеческие законы и тем не менее убеждённого, что его действия не противоречат высшему моральному закону. Таково дьявольское коварство разума! Он убивает сначала личность потенциального убийцы. **Человек становится орудием убийства, превращаясь из преступника -- в жертву.** Неудивительно, что после подобных произведений доверие к разуму утрачивается как минимум на несколько веков и так не слишком умной истории человечества.

Странно, но факт (такова магически-гипнотическая власть художественного гения): Раскольников где-то на задворках нашего подсознания уже вызывает жалость **как жертва**, хотя мы не сомневаемся в том, что он становится убийцей. Кто же тогда истинный агрессор, кто преступник, которого не жалко, который хитростью и обманом (злодейским умыслом) **завлѣк** чистую, **детскую**, предназначенную для светлых подвигов душу терзающегося молодого человека?

Да разум, разум, конечно. Вот истинный враг, гадина, которую надо научиться истреблять. Как?

Читайте роман дальше.

Итак, бессмертная душа (которую можно, по вере повествователя, только на время охмурить, соблазнить -- да и то для этого надо рядиться в белые одежды, прикидываться **справедливым** -- и которая всегда держит в запасе универсальную возможность **покаяния, очищения через страдание**, что, собственно, и составляло кодекс "вечной Сонечки") в полной мере обнаружила свою чудодейственную прогностическую силу в "болезненном" и "страшном" сне Раскольникова. Вообще психологическая эпопея Родиона Романовича совершалась по модели сна: человек делает всё, чтобы уберечься от гибели, и странным образом все его усилия только приближают гибельный итог. Где сон, где явь, где истина, где хитроумный обман? Достоевский первый в мировой литературе, с беспрецедентным совершенством (настолько приближённым к абсолюту, что сегодня представляется, что усовершенствовать его в этом отношении едва ли возможно) уловил и сумел зафиксировать бесконечную текучесть и как бы духовную неопределённость человека. Но, сделав главную духовно-конструктивную возможность Homo sapiens, разум, главным его врагом, а творца иллюзий, психику, -- гарантом стремления к "объективному" совершенству, Достоевский беспрецедентно же и "навредил" ("польза" от литературы всегда невелика) человеку.

Итак -- сон. Разумеется, Роде приснилось детство. Обратим внимание: в контексте предлагаемых гонителями разума духовных ценностей **дети и женщины** как наименее подверженные чудовищной заразе интеллекта становятся носителями высшей мудрости, то есть интеллектуальной невинности (собственно глупости) или невменяемости (глупости же). Вообще вещий сон полон символов, и если его анализировать **в контексте целого романа** -- это составит тему отдельного исследования. Тут и вечер, и окраина городка, кабак, пьянство, кладбище, насилие, кровь, убийство... Нас же интересует прежде всего "маленькая, тощая саврасая крестьянская клячонка", которая, надрываясь, тянет телегу с пьяными мужиками и бабами. "Лядащая кобылѣнка", не в силах тянуть пьяную ораву, к тому же погоняющую и засекающую клячу кнутами до смерти, от бессилия начала лягаться. Кругом хохот. Кобылѣнку свирепо "принимают в шесть кнутов" ("по глазам хлещи, по глазам!"), а потом добивают "длинной и толстой оглоблей".

Бедный мальчик, который во всех подробностях наблюдал эту дикую сцену, "с криком пробивается (...) сквозь толпу к савраске, обхватывает её мёртвую окровавленную морду и целует, целует её в глаза, в губы..." Поведение бедного Роди не слишком напоминает действия того, кто вскоре, проснувшись, топором расправится с беззащитными женщинами, не правда ли?

Какая связь между сегодняшним сном и завтрашним убийством?

"Слава богу, это только сон! -- сказал он, садясь под деревом и глубоко переводя дыхание. -- Но что это? Уж не горячка ли во мне начинается: такой безобразный сон!"

Всё тело его было как бы разбито; смутно и темно на душе. Он положил локти на колена и подпер обеими руками голову.

"Боже" -- воскликнул он, -- да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, тёплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?" (Именно, именно так всё и произойдёт! Сегодня это назвали бы феноменом самореализующегося прогноза. -- А.А.)

Он дрожал как лист, говоря это.

"Да что же это я! -- продолжал он, восклоняясь опять и как бы в глубоком изумлении, -- ведь я знал же, что я этого не вынесу, так чего ж я до сих пор себя мучил? Ведь ещё вчера, вчера, когда я пошёл делать эту... *пробу*, ведь я вчера же понял совершенно, что не вытерплю... Чего ж я теперь-то? Чего ж я ещё до сих пор сомневался? Ведь вчера же, сходя с лестницы, я сам сказал, что это подло, гадко, низко, низко... ведь меня от одной мысли *наяву* стошнило и в ужас бросило..."

Нет, я не вытерплю, не вытерплю! Пусть, пусть даже нет никаких сомнений во всех этих расчётах, будь это всё, что решено в этот месяц, ясно как день, справедливо как арифметика. Господи! Ведь я же всё равно не решусь! Я ведь не вытерплю, не вытерплю! Чего же, чего же и до сих пор..." (Весь этот монолог воспринимается существенно иначе, если иметь в виду, что он-таки "решился"... -- А.А.)

Он встал на ноги, в удивлении осмотрелся кругом, как бы дивясь и тому, что зашёл и сюда, и пошёл на Т--в мост. Он был бледен, глаза его горели, изнеможение было во всех его членах, но ему вдруг стало дышать как бы легче. Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя, давившее его так долго, и на душе его стало вдруг легко и мирно. **"Господи! -- молил он, -- покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!"**

Проходя через мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца. Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! **Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!"**

Не правда ли, неожиданный поворот событий? Такого Раскольникова Роди мы ещё не видели, и наличие такого Раскольникова делает последующее зверское убийство, как ни парадоксально, как бы и "предстоящим исполнением", как бы фазой большого замысла, для которого и "берегли" "великое сердце" Родиона.

А если нет -- роман можно заканчивать. Психика, словно загнанная клячка, сопротивляясь в отчаянии, совершила свой последний подвиг: остановила "заколдованного" Родю у последней черты.

Всё ясно, как божий день: даже если преступление ("проклятая мечта") -- благо, душа не принимает, просто не в состоянии принять убийство как способ предотвращения другого убийства. Всё: свобода, облегчение, отречение. Чары ума бессильны.

Роде-то, положим, всё как бы ясно -- но не другим потенциальным "умникам", ради вразумления которых и писался предостерегающий, евангелический по архетипу "рассказ". Ради них Раскольникова отправили на Голгофу. Впрочем, самому Родиону тоже всё было ясно до поры до времени...

Что же могло произойти за столь короткое время, -- считанные часы!-- чтобы душа вновь оказалась готовой к преступлению?

А ничего не произошло. Воскрешение души оказалось всего лишь последним содроганием кобылёнки. Метастазы логики настолько глубоко поразили даже "детские" очаги души, что достаточно было "в высшей степени случайной встречи на Сенной", чтобы чары вновь опутали нетвёрдую душу доброго Роди. Стоило ему "вдруг, внезапно и совершенно неожиданно" (мастерство оттеночных градаций в романе -- на уровне эксцентрики) узнать, "что завтра, ровно в семь часов вечера" Лизаветы, старухиной сестры не будет дома, "и что, стало быть, старуха, ровно в семь часов вечера, *останется дома одна*", как сон (жизнь!) был забыт, а явь (чары!) затуманила рассудок. "До его квартиры оставалось только несколько шагов. Он вошёл к себе, как приговорённый к смерти. Ни о чём не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что всё вдруг решено окончательно."

Вот это и есть высшее психологическое мастерство как способ лепки персонажа. Подлинное воскресение души возможно только через подлинное страдание, следовательно, через подлинное преступление. Искушение Родиона Раскольникова, испытавшего однажды обаяние смерти, не могло развеяться само по себе, всего лишь контрдвижением души. Если ты не Сонечка, надо жизнью воспитать вкус к страданию, перестать бояться его и через него идти к воскрешению.

Итак, через преступление -- к воскрешению. Иной, усечённый путь, -- это всего лишь жалкий экстерн вместо подлинных университетов, всего только слова, слова. Необходим же титанический, непередаваемый словами труд души как самый главный аргумент против козней разума.

И Родион Романович Раскольников вступил на Голгофу. Добро пожаловать вслед за ним, читатель.

7

"И во всём этом деле **он всегда потом наклонен был видеть** некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений". Изрядно сказано. Как бы ничего утверждать нельзя с полной уверенностью, однако есть основания полагать, будто какие-то силы не дремлют. (Мы же отметим и такую "как бы странность": "всё это дело" уже рассматривается и с позиций обновлённого, раскаявшегося Раскольникова. Это придаёт повествованию пикантность скрытой поучительности, ауру притчевости.) Как бы то ни было, преступление было совершено **не случайно** (иначе роман был бы другим). В закономерности преступления (предрасположенность к которому -- чрезмерное увлечение мыслями и теориями) заложена закономерность наказания, что, собственно и отражено в названии романа. Концепция «преступления» нам более-менее ясна. В чём же содержится суть наказания? Или: как вечная душа берёт реванш у всего лишь "новомодного" неверия?

Легко сопоставить проблематику и логику разворачивания "вопросов" в "Войне и мире" и "Преступлении и наказании", чтобы убедиться, что они при всём своём духовно-поэтическом несходстве находятся в одной культурной траншее, по одну сторону баррикад: их объединяет то, что у них общий враг. Раскольников начал свой путь, словно Сонечка, с лепета молитв, продолжил как величайший грешник и закончил (в романе) как родственник и, если так можно выразиться, единомышленник Христа. Версия "возрождения" заслуживает внимания не потому, что она истинна (она, как мы сказали, неглубока и бессодержательна), но потому, что она неприлично типична, то есть универсальна. Это типичная версия "верующих" и "презирающих" (вследствие панической боязни и чувства неполноценности) рассудок.

Прежде, чем мы рассмотрим данную версию через детали, позволяющие концентрировать в себе целое, отметим тот немаловажный нюанс, на который мы

обратили внимание анализируя "Войну и мир". Уже само прогрессивное понимание человека как сложнейшей информационной системы, в которой информация логическая соотносится с чувственно-эмоциональной, инстинктивной и даже физиологической (вспомним: Раскольников в распивочной, куда он спустился после "пробы" в гадчайшем расположении духа, выпил стакан холодного пива -- и буквально преобразился, духовно-психологически преобразился: "Всё это вздор, -- сказал он с надеждой, -- и нечем тут было смущаться! **Просто физическое расстройство! Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря** -- и вот, в один миг, **крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения!**"), требует уточнить: что имеет в виду автор "Преступления и наказания" под "рассудком" (разумом, умом, мыслью, интеллектом, сознанием)? Он имеет в виду примерно то же самое, что и автор "Войны и мира", высказывая свои соображения устами весьма неглупого Порфирия Петровича. Во втором раунде интеллектуально-психологического поединка сей "буффон" размышляет: "(...) вы, батюшка Родион Романович, уж извините меня, старика, человек ещё молодой-с, так сказать, первой молодости ("старику", напомним, тридцать пять лет; уж не бодростью ли души меряет свой век умный, "кой-что знающий" Порфирий? не ум ли, настоящий, не игривый ум, состарил его? -- А.А.), а **потому выше всего ум человеческий цените**, по примеру всей молодёжи. **Игривая острота ума и отвлечённые доводы рассудка вас соблазняют-с.** И это точь-в-точь как прежний австрийский гофкригсрат, например, насколько то есть я могу судить о военных событиях: на бумаге-то они и Наполеона разбили, и в полон взяли, и уж как там, у себя в кабинете, всё остроумнейшим образом рассчитали и подвели, а смотришь, генерал-то Мак и сдаётся со всей своей армией, хе-хе-хе!"

Итак, под разумом имеется в виду тип "игривого ума", падкого на "отвлечённые доводы рассудка" -- тип одномерного, схоластического, пустого ума. Если так понятый "ум" делать врагом, то роман во многом оказывается прав. Но другого ума в романе попросту нет, следовательно, "отвлечённый ум" -- это весь ум, по Достоевскому, ум как таковой. И вот здесь-то уже роман обнаруживает свою концептуальную пустоту.

Даже в своей знаменитой "поэме" "Великий инквизитор", изложенной устами Ивана Карамазова, демонстрирующего дьявольскую изворотливость и, разумеется, бесплодность интеллекта, Достоевский противопоставляет "свободу выбора", "**свободу, свободный ум и науку**" -- "**чуду, тайне и авторитету**". Не столь важно, какая позиция в этом, якобы, безысходно закрученном, интеллектуальном ребусе "от лукавого", а какая "от бога". Гораздо важнее **что -- чему** противопоставлено. Результаты противостояния так обозначенных противников-субъектов также вполне предсказуемы. "Глупость коротка и нехитра, а ум виляет и прячется. Ум подлец, а глупость пряма и честна" (конец главы 3, книги 5 "Братья знакомятся"). Так понятый ум, естественно, стремится к темноте, в которой сокрыты коварные козни: чудо и тайна; что касается прямой и бесхитростной, "невиляющей" "глупости" (в этом кокетливом контексте -- свехума, подлинного ума), то она и является приверженцем "свободного выбора". За психикой, по Достоевскому, закреплена "прямота и честность", за умом (под которым понимается исключительно игривый и виляющий ум, то есть собственно психика с её классическими функциями) -- "подлость". Чего не сделаешь ради благой цели! Ум, в соответствии с собственной психической потребностью, должен быть скомпрометирован любыми способами. А самый лучший способ -- самый невероятный, диалектический: чёрное выдать за белое. Триумф психики предreshён, а терминология дело десятое. Если прочитать "поэму" в нашей терминологии, то жуликоватый ум есть не что иное как замаскированная психика ("ум подлец" -- это о психике), а честная глупость -- ум.

Великий инквизитор в результате выкладок ума приходит к ложно-мудрой теории; а Сын Божий, веря, что люди сердцем угадают неправоту тех, кто взялся "исправлять подвиг" его, непоколебимо отстаивает правоту своих, нелогичных и нецелесообразных, с точки зрения ума, подвигов. "Инквизитор твой не верует в бога, вот и весь его секрет!" -- догадывается "умудрённый" верой Алёша.

Вера, в который уже раз, не пересекается с умом; она существует в ином (понятно, вышем, выше третьего) измерении. Вопросы веры -- "это вопросы совершенно несвойственные уму, созданному с понятием лишь о трёх измерениях" (Иван Карамазов).

Ум "посрамлён" одним только наличием веры, легко и просто. Как видим, ничего принципиально нового Достоевский не предложил, да и не мог предложить. Всю жизнь, будучи в плену у иезуитски лживой психики, он был уверен, что разоблачает гнусные проделки ума -- таков эффект иронического бумеранга поражающего тех, кто смотрит на человека "снизу" -- "вверх" (психически интерпретирует разум, причём по разумной же технологии и языком разума: другого не дано). Он достаточно глубоко разобрался в логике "верха" и "низа" -- но только поменял их местами.

Тут уместно обратить внимание на немаловажный нюанс: Достоевский, предтеча модернизма, заблуждался искренне, и он не покушался на саму систему координат, на понятие "верха" и "низа". Его последователи-модернисты упразднили саму систему координат, избавившись от традиционной морально-нравственной шкалы. Не стало ни верха, ни низа, ни хорошо, ни плохо. Достоевский непосредственно не стал идейным предшественником ниспровергателей, окончательно запутавшихся в проблемах человека и, в конце концов, объявивших эти проблемы несуществующими. Достоевский, поменяв качества полюсов в человеке, целиком относится к традиционной культуре.

8

А теперь вернёмся к "наказанию". Оно не просто соразмерно, адекватно преступлению; наказание помогает до конца понять смысл преступления и в этой связи -- его бесперспективность в качестве способа решения проблем человека. Кроме того, наказание, как мы уже убедились, существовало задолго до преступления, родилось как бессознательная душевно-психологическая реакция на идею преступления. Наказание сопровождало и сам момент преступления, как диалектическая тень, а впоследствии (см. Эпилог), наплевав на диалектику, не оставило никаких шансов самой идее преступления.

Большие кошмары Родиона начинаются как бы с мелочей. "Почти машинально" (машина, логика, механика, нежизнь, смерть: всё это рядопологающие ассоциации) убив маленькую старушку, он, будучи "в полном уме", почувствовал отвращение к тому, что он делает: "Странное дело: только что он начал прилаживать ключи к комоду, только что он услышал их звяканье, как будто судорога прошла по нём. Ему вдруг опять захотелось бросить всё и уйти". Душа сопротивляется. Но пока ещё слабо, неубедительно. Однако и ум уже в момент преступления стал утрачивать прежнюю уверенность и невозмутимость: "(...) он (Раскольников -- А.А.) всё ошибался: и видит, например, что ключ не тот, не подходит, а всё суёт".

И всё же с помощью отвлечённого ума, можно сказать, вследствие целой логической операции, удалось обнаружить ценные вещи.

Но тут происходит второе, "совсем неожиданное убийство" -- Лизаветы (незапланированное, непросчитанное). "И если бы в эту минуту он в состоянии был **правильнее** видеть и **рассуждать**; если бы только мог **сообразить** все трудности своего положения, всё отчаяние, всё безобразие и всю нелепость его, **понять при этом**, сколько затруднений, а может быть, и злодейств, ещё остаётся ему преодолеть и совершить, чтобы вырваться отсюда и добраться домой, то очень может быть, что он бросил бы всё и тотчас пошёл бы сам на себя объявить, и **не от страха** даже за себя, а **от одного только ужаса и отвращения** к тому, что он сделал. Отвращение особенно поднималось и росло в нём с каждою минутою. Ни за что на свете не пошёл бы он теперь к сундуку и даже в комнаты."

Но это были цветочки. "**Правильнее видеть и рассуждать**" -- значило по-другому рассуждать, по-сонечкиному, от сердца, приняв к сведению "ужас" и "отвращение". Но если бы он умел так "душевно рассуждать", то и роман бы писать не имело смысла. Роман, а вместе с ним и наказание, и стали способом обучать сердечно-мудрому отношению, излечивать от хворобы внутреннего раскола, когда человек мыслит и

чувствует отдельно, будучи правым и в мыслях, и в душе. Вот этот западный вирус раскольников и решил наказать, на корню извести Достоевский, романтик, не справившийся даже с "великим" инквизитором. На самом деле все эти великие и ужасные инквизиторы, грандиозные расколы и катаклизмы, карамазовщина и идиоты, бесы и агнцы в другом, не в сонечкином, в научном измерении называются взаимодействием не вполне здоровой психики с сознанием -- взаимодействием, сообщаящим последнему карикатурные импульсы, которые приводят к тому, что созданный воображением писателя воображаемый же мир стонет и корчится, испытывая воображаемые боли. Нет в реальности таких проблем. Но если бы они были, виртуальный человек Достоевского (достоевщина) корчился бы именно так, как и "предчувствовал" великий и ужасный в своих пророчествах Фёдор Михайлович. Вот если бы у человека вдруг выросли крылья, то... Если бы да кабы... Достоевский блестяще специализируется на ощущениях человека, у которого внезапно и вдруг прорезались крылья, и он то взмывает, то камнем низвергается долу. Эдакие русские горки. Реальность виртуального -- вот тема писателя. Забавная, конечно, тема. Но таких проблем -- "убить или не убить?" -- для человека нормального не существует. Роман не о том человеке, не о той жизни. Но делать нечего: читаем тот роман, что есть.

Противореча себе же, отметим, что реальный человек даёт-таки повод для такой традиционно-виртуальной интерпретации. **Достоевский велик не в том, что он понял и открыл миру некую ипостась реального человека, а в том, что он гениально прописал реальные механизмы превращения реальности в виртуальность и наоборот; при этом он потерял, растворил человека на границе мира объективного и несуществующего, реального и психического.** Такова реальная цена за "прорыв" в виртуальность. Достоевский всю жизнь старался проточить хоть малюсенькую дырочку в занавесе, отделяющем жизнь от смерти, этот мир от того, как бы горнего, и, кажется, убедил и себя, и многих других в том, что это ему удалось. Если бы тот мир был, то Достоевский был бы не только великим писателем, но и великим мыслителем. Но поскольку это не совсем так, а, похоже, совсем не так, то великий писатель оказался виртуальным мыслителем. Это даже более невероятно, чем похождения Раскольникова, но это так. Это реальность, в которую трудно поверить; в Раскольникова же верить как раз хочется -- но это "сказки", как изволил выразиться Германн, здраво относившийся к чудесам.

Миф о том мире и самого Достоевского превращает в миф: такова реальность.

А теперь вернёмся к реальности романа. Мы оставили бедного Раскольникова в квартире убиенных им Алены Ивановны и Лизаветы Ивановны, за дверью, запертой на крючок; в квартиру остервенело звонил Кох. Но этот Кох чудесным образом "сдурил", проворонил Раскольникова, спрятавшегося в пустой квартире второго этажа, которую, "как нарочно", именно в этот момент покинули рабочие. Воровато крадущийся преступник не встретил никого ни на лестнице, ни в подворотне, ни в дворницкой...

Словом, повествователь с самого начала устроил всё так, чтобы Раскольников счастливо избежал свидетелей, улики -- а потом и юридической, уголовной ответственности за преступление, оставив только "эфемерную", морально-психологическую сторону наказания. Для чистоты эксперимента никаких фактических улик против "протестанта" (протестующего бунтом) Раскольникова в руках следствия не оказалось. Одна психология. Родион Романович ставит свой эксперимент, а повествователь -- свой.

Очнувшись от забытья (не от сна: забытьё -- отдых уму, но не душе) в своей каморке, среди ночи, Раскольников пережил, натурально, волну сумасшествия. "Уверенность, что всё, даже память, даже простое соображение оставляют его, начинала нестерпимо его мучить. "Что, неужели уж начинается, неужели это уж казнь наступает? Вон, вон, так и есть!" Предчувствуя, что казнь неотвратима, Раскольников испытал "такое отчаяние и такой, если можно сказать, цинизм гибели", что на всё махнул рукой. Однако через

несколько мгновений в конторе квартального надзирателя, куда Раскольникова вызвали по ничтожному поводу, он пережил "минуту полной, непосредственной, чисто животной радости". "Торжество самосохранения, спасение от давившей опасности -- вот что наполняло в эту минуту всё его существо, без предвидения, без анализа, без будущих загадываний и отгадываний, без сомнений и без вопросов."

Вот амплитуда ощущений: от "цинизма гибели" до "торжества самосохранения" (собственно -- "цинизма" самосохранения). Душевный маятник сразу же отмерил полюса и принялся методично раскачивать теорию Раскольникова, не давая ему покоя. Мгновением позже той минуты, когда Родион Раскольников был охвачен "торжеством самосохранения": "ему вдруг стало самому решительно всё равно до чьего бы то ни было мнения, и перемена эта произошла как-то в один миг, в одну минуту. (...) если бы вдруг комната наполнилась (...) первейшими друзьями его, то и тогда, кажется, не нашлось бы для них у него ни единого человеческого слова, до того вдруг опустело его сердце. Мрачное **ощущение** мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались душе его. (...) С ним совершалось что-то совершенно ему незнакомое, новое, внезапное и никогда не бывалое. (...) он никогда ещё до сей поры не испытывал подобного странного и ужасного **ощущения**. И что всего мучительнее -- это было более **ощущение**, чем сознание, чем понятие; непосредственное **ощущение**, мучительнейшее **ощущение** из всех до сих пор жизнью пережитых им **ощущений**". К "цинизму гибели" тут добавляется "ощущение уединения", мучительное, мучительнейшее -- словом, дальше, казалось бы, некуда. Но люди Достоевского умудряются испытывать ещё более "бесконечные" состояния (а писатель ухитряется их фиксировать). В этих **ощущениях**, в разительно контрастной инкарнации душевных состояний **и состояло**, собственно, **наказание** недооценившего власть души над личностью и увлечёвшегося поверхностными выкладками ума Раскольникова.

Возвратившись от квартального и удачно спрятав "конфискованные" у старухи вещи, "схоронив концы" ("Всё кончено! Нет улик!"), Раскольников вновь истерически возликовал: "Опять сильная, едва выносимая радость, как давеча в конторе, овладела им на мгновение. (...) И он засмеялся. Да, он **помнил потом** (в очередной раз загадочно обронённое "помнил потом": то, что "сейчас" убедительно, "потом", при смене координат, выглядит нелепо; постоянное совмещение хронологическо-психологических планов делает душу космически безмерной, неподвластной жидкой "арифметике" -- А.А.), что он засмеялся нервным, мелким, неслышным, долгим смехом, и всё смеялся, всё время как проходил через площадь" (на этой же площади ему потом будет не до смеха -- А.А.).

Однако "смех его вдруг прошёл" (в самом душившем его смехе, реакции на чрезмерную радость, угадывались спазмы казни). "Вдруг" -- в данном случае означает "как бы немотивированно". На самом же деле исчезновение смеха, одного из симпатичнейших проявлений человеческой атрибутики, превратило Раскольникова в человека, который не смеётся, следовательно, не общается, ибо смех есть реакция на удовольствие от общения. В нелюдя. Смех сменился "новым непреодолимым ощущением": "это было какое-то бесконечное, почти физическое, отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, -- гадки были их лица, походка, движения. Просто наплевал бы на кого-нибудь, **укусил бы**, кажется, если бы кто-нибудь с ним заговорил..."

"Вдруг" (то есть независимо от сознательной воли, исключительно по наводке бессознательного) он оказался у дома Разумихина, поднялся к нему -- и "чуть не захлебнулся от злобы на самого себя, только что переступил порог Разумихина", потому как "сходиться лицом к лицу с кем бы то ни было в целом свете" Раскольников был "всего менее расположен в эту минуту". "Общение" с Разумихиным, конечно же, закончилось разрывом. (" -- Да у тебя белая горячка, что ль! -- заревел взбесившийся наконец Разумихин. -- Чего ты комедии-то разыгрываешь! (...) Зачем же ты приходил после этого, чёрт?")

Это была первая **"проба"** "чёрта" войти в мир людей, из которого он вышел, прорубая дорогу топором, по трупам. Следующий контакт с людьми вышел более, чем озадачивающим. "Его плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски (...). " "Удар кнута так разозлил его, что он отскочил к перилам (неизвестно почему он шёл по самой середине моста, где ездят, а не ходят), **злобно заскрежетал и защёлкал зубами**. Кругом, разумеется, раздавался смех."

Во-первых, известно, почему он шёл там, где не ходят: он всё делал не по-людски; кроме того, уже скоро Мармеладов будет раздавлен "одной коляской"... Кто знает, чего искал отверженный на "самой середине моста, где ездят, а не ходят". Во-вторых, "укусил бы, кажется" и "злобно защёлкал зубами" говорит о том, что "проклятая мечта" не возвысила Раскольникова над людьми, а низвела его до звериного состояния. Логика наказания -- логика не разума, а души, подсознания, *psyche* -- заключалась в том, чтобы отделить изверга, выбросить его из круга людей -- до тех пор, пока он сам не затоскует по человеческому облику.

Однако и наказывать следует по-христиански, по-человечески. Вслед за ударом кнута и смехом (что ни говори, а это тоже форма человеческого общения, наказание зевাকে или "выжиге", одному из своих, но не преступнику) ему, "ради Христа", сунули двугривенный. Сначала он "зажал" монету -- и в этот момент "оборотился" лицом к куполу собора, к небу "без малейшего облачка". Но всё это знаки-знамения повествователя, не несущие для Родиона позитивной информации, а свидетельствующие о его потерях, так как этот "чёрт" находился духовно в иной системе координат. "Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил её в воду; затем повернулся и пошёл домой. Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту". Логично.

А вот и кульминация, где чётко проступает смысл наказания: "Я **один** хочу быть, один, один, один!" -- "в исступлении вскричал" Раскольников уже после своей четырёхдневной болезни (последовавшей за преступлением), "лихорадочного состояния, с бредом и полусознанием". Описанное состояние не было эпизодическим, это был перманентный, негасимый, ровный огонь адова пламени. "Мать, сестра, как любил я их! Отчего теперь я их ненавижу? Да, я их ненавижу, физически ненавижу, подле себя не могу выносить..." Это уже ощущения после встречи с родными. Излишне говорить, что одиночество есть психологическая проекция смерти: если можно переживать ощущения умершего, то они близки к отчаянию полного одиночества.

9

Параллельно с наказанием развивается и другой сюжет, связанный с первым, однако в принципе автономный. Мы имеем в виду сюжет преступления, конечно, которое не закончилось убийством, как не с него оно и началось. Уже терзаясь наказанием, Раскольников и не думает отказываться от преступных мыслей. В тот момент, когда "наказываемый" Родион направлялся к Разумихину, "смотря кругом рассеянно и злобно", мысли его начинают новый виток, модернизируя теорию в свете новых реалий. "Все мысли его кружились теперь около одного какого-то главного пункта, -- и он сам чувствовал, что это действительно такой главный пункт и есть и что теперь, именно теперь, он остался один на один с этим главным пунктом, -- и что это даже в первый раз после этих двух месяцев."

Загадочный "главный пункт" мыслителя из каморки был элементарен: если убийство старухи было актом "сознательным", идеологическим (Раскольников, как бы выразился Разумихин, "полез в направление" прежде чем взяться за топор), а не спонтанным, "дурацким", и если целью убийства было завладеть деньгами старухи с "определённой и твёрдой целью", -- "то каким же образом ты до сих пор даже и не заглянул в кошелек и не знаешь, что тебе досталось, из-за чего все муки принял и на такое подлое, гадкое, низкое дело сознательно шёл?" Вот эта неувязочка и беспокоит Родиона Романовича.

Впрочем, как тут же выясняется, "совсем это не новый вопрос для него" и, что важнее всего, вопрос решённый: "чуть ли это уже вчера не было так решено, в ту самую минуту, когда он над сундуком сидел и футляры из него таскал..." А решение такое: от "футляров" надлежит решительно, "безо всякого колебания и возражения, а так, как будто так тому и следует быть, как будто иначе и быть невозможно" -- избавиться.

Если это крах теории (и роман кончился, едва начавшись), то грош цена такой теории и теории вообще. Это не могло устроить повествователя, так как над грошовой теорией и победа не дорога. Повествователь же по-наполеоновски замахнулся на полное и окончательное торжество душевной регуляции над умственной, что привело бы к посрамлению вертлявого разума. Повествователь жаждал триумфа. Для этого необходимо было показать силу теории, поэтому сюжет преступления становится "главным пунктом" романа.

Наивная "теория" Раскольникова, наивно выдаваемая повествователем за новое слово, оригинальное "направление", действительно гроша ломаного не стоит, однако не по причине недостаточной её, теории, аргументированности, а по причине того, что в основание теории легли надуманные, бредовые, произвольные допущения. Похоже, сам факт того, что любой бред может стать "направлением", не на шутку беспокоил Ф.М. Достоевского. Все теории романа (все теории мира?) изготавливаются по матрице, "выболтанной" разгорячившимся Разумихиным: "Ну, да хочешь, я тебе сейчас *выведу*, -- заревел он, -- что у тебя белые ресницы единственно оттого только, что в Иване Великом тридцать пять сажен высоты, и выведу ясно, точно, прогрессивно и даже с либеральным оттенком? Берусь! Ну, хочешь пари!"

Ведь это не что иное, как скрытая нападка на диалектический стиль мышления, который злобненько травестируется, пародируется, низводится с высоты Ивана Великого до кочек пигмейщины. Всему этому диалектическому "маразму" (ещё и подлому), по Достоевскому, может поставить заслон не другая столь же высосанная из пальца теория, а токмо "живая душа".

Вот здесь и ловушка. Каждый, кто всерьёз отнесётся к теории Раскольникова, попадёт мало сказать в глупейшее положение -- в нелепейшее и заведомо проигрышное положение, ибо он на виду у всего мира собирается сражаться с тем, чего нет, с фантомом, плодом возбуждённого воображения-ума ненормально впечатлительного студента. Теории как таковой -- нет, они делаются иначе, изготавливаются по иной познавательной технологии. У "теории" Раскольникова благородная функция скомпрометировать теорию (помните данайцев, дары приносящих?): логически ловко сколоченная и не допускающая противоречий (у же в одном этом -- приговор серьёзной теории) система идей так называемого "идеологического романа" призвана обнаружить глупость разума (то есть "глупость" именно того, что и не закладывалось в жиденькую теорию, не присутствует там -- того, чего нет), дезавуировать рациональное доктринёрство.

Роман Достоевского производит впечатление самоката, оснащённого компьютерами, или динозавра в качестве овчарки. Допотопная, средневековая, в сущности, технология мышления в причудливом сочетании с самой что ни на есть современной психоаналитической аранжировкой делают роман бесподобным курьёзом.

В терминологии того же Разумихина "главный пункт" романа обозначен как оппозиция "математической головы" и "*живого* процесса жизни", "*живой души*". "Живая душа жизни потребует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна!" "С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион!" Все эти достаточно "механические" формулировки взяты из живой полемики о природе преступления, где разбираются две позиции. Одна позиция ("математическая", социалистическая): "среда заела", "натура не берётся в расчёт". Поменяйте среду -- получите нормальную личность и, следовательно, нормальное общество. Вторая: преступление выводится непосредственно из природы, из подозрительной живой души.

Самое любопытное в рассуждениях Разумихина -- резюме по поводу первой позиции: "Самое лёгкое разрешение задачи! Соблазнительно ясно, и думать не надо! **Главное -- думать не надо!**" Если следовать сверхлогике Разумихина (за язык которого дёргает повествователь), получается, что Раскольников был всего только логичен, но он не думал. Думать -- это учитывать миллион случаев. "Думать" и "логически рассуждать" чётко и недвусмысленно разведены как антиподы.

Вывод напрашивается такой: живая душа **сама думает**, и не логикой берёт, а как-то иначе, подозрительно для разума.

Сколько ни жонглируй терминологией, суть не меняется: "живая душа" "умнее" "математической головы".

В сущности, роман -- это игра в поддавки, которая преподносится как схватка Бога с дьяволом. Весь роман и является по названным причинам **грандиозной мистификацией**. И спорить надо не с Раскольниковым, повествователем или Сонечкой, а с тем, что роман как форма приспособления человека к своему неумению "поделить" "ум" и "душу", развести функции психики и сознания, выдаётся за способ познания человека. Достоевский может заинтересовать науку о человеке в качестве поэта, который, как водится, стал больше, чем поэт, то есть в качестве творца, в произведении которого сказалось больше, чем он намеревался сказать. "Образы" оказались умнее поэта.

А в этом качестве Достоевский действительно немало напроорочествовал. **Если принять за ум то, что за него выдаётся шарлатанами от мышления, адское пекло может стать реальностью.** Это наше резюме из "Преступления и наказания", то, что сказилось помимо воли Достоевского. Говорит же он, сознательно вкладывает в свои образы, нечто совершенно из другого измерения, а именно: то, что выдаётся за ум (в частности, Раскольниковым или повествователем), то умом и является, то кажется истинным, хотя на самом деле -- ложно; а другого ума и не бывает -- вот почему противопоставить мышлению можно и нужно не лучшее, совершеннейшее мышление ("лучшую", "совершеннейшую" ложь), а другую, истинную природу человека.

Если иметь в виду, что теория Раскольникова и весь его копеечный надрывный бунт (идеологическая заморочка достаточно примитивного пошиба, не более того) на деле есть мистификация, -- с такой поправкой анализ теории неминуемо превращается в анализ мистификации.

10

Вкратце философия Раскольникова, напоминающая ребус Великого инквизитора, сводится к следующему.

Сам Родион изложил её ещё в первом своём (из трёх) психологическом поединке с Порфирием Петровичем при обстоятельствах весьма и весьма неординарных. Следовательно безо всяких доказательств, сразу, непосредственно, определил преступника -- и дальнейшая его, следователя, проблема заключалась в чисто профессиональной доводке дела до соответствующего конца: суда, приговора и проч.

Раскольников в смысле интуиции тоже был не лыком шит и мгновенно учуял, что Порфирий Петрович "знает": ""Знает!" -- промелькнуло в нём как молния."

Разговор (диалог, если угодно) шёл начистоту, задиристо, с взаимными провокациями, шёл не в юридическом, а в философско-психологическом ключе. Русский, душевный разговор, начался вызовом и превратился в поединок. Раскольников не считал нужным скрывать то, что, по сути, являлось мотивами, и даже философией преступления. Почему? Раскольников не признавал себя преступником, он был выше самой ситуации "преступник -- следователь -- преступление". Ось человеческих координат, ось кристаллизации всех мотивов поведения была принципиально иной, сверхчеловеческой.

О проработанности "вопроса" свидетельствует наличие некой "статейки" Раскольникова (подписанной, впрочем, одной буквой; с дальним прицелом?) с немудрёным названием, по словам Порфирия Петровича, ""О преступлении"... или как там

у вас". Статейка свежая, двухмесячной давности. Тогда ещё статья не задумывалась как идеологический фундамент преступления, но в свете последних событий она стала именно программой Раскольникова. Хотя насчёт "не задумывалась" как сказать... Уже мысль, сама по себе мысль, академически-невинные комбинации смыслов потенциально преступны, ибо, как смертельный вирус, оживают в изменившейся среде. Подумал -- ещё не сделал; но не подумаешь -- не сделаешь.

Дело в том, что -- раскроем секрет повествователя, о котором он и сам, возможно, не очень осведомлён, -- сознание Раскольникова, равно как и автора с повествователем, отличается подлинной религиозностью, что предполагает постоянное пребывание на границе бытия, здесь и сейчас -- с небытием, с вечностью. Такая пограничность делает границы сфер бытия и небытия условными, проницаемыми, а сами сферы -- сообщающимися. Маргинальность, рзвёрнутость и открытость одновременно в разные миры -- вот психология религиозности. И это ощущение невозможно передать, не прибегая к психологии. А психология сама по себе маргинальна: она чревата сознанием, но предпринимает всё, чтобы вытравить из себя сей нежелательный плод, делая вид при этом, что она заботится прежде всего о сознании... "Живая душа" боится только одного: подлинной диалектики, то есть "живого мышления".

Теперь понятно, что психологизм "генетически" связан с религиозностью, первый является способом реализации второго. Вот откуда эти зыбкие семантические планы и ракурсы: вроде бы написал статью -- но как бы забыл о ней; вроде бы подписал -- но буквой; вроде бы и не замышлял ничего -- ан старуха-то убита... Вот пусть разум, с его одиозной логической трёхходовкой, попробует разобраться в этих лабиринтах "живой души", в душевных потёмках чужой psyche. "Игривенькая", "психологическая-с" "идейка" Порфирия Петровича в том и состояла: "Ведь вот-с, когда вы статейку-то сочиняли, -- ведь уж быть того не может, хе, хе! чтобы вы сами себя не считали. -- ну хоть на капельку, -- тоже человеком "необыкновенным" и говорящим *новое слово*, -- в вашем то есть смысле-с... Ведь так-с?"

-- Очень может быть, -- презрительно ответил Раскольников."

А сейчас самое время предоставить слово самонадеянному разуму. Уже в статейке "намёком, неясно", по словам вдумчивого и заинтересованного читателя Порфирия Петровича, проводится мысль, что все люди "как-то" разделяются на "обыкновенных" и "необыкновенных". Последние "имеют право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия", -- в том случае, если цель оправдывает средства. А цели такие -- в принципе возможны. Значит возможны и ситуации **не преступления даже, а всего только перешагивания через препятствия.**

Главная мысль Раскольникова ("я только в главную **мысль** мою **верю**", иными словами мысль без веры -- ничто): люди по закону природы (пока что неизвестному) делятся на два разряда: на "низший", на "материал", массу и толпу, и "собственно на людей", которых "необыкновенно мало рождается, даже до странности мало". Низшие, обыкновенные для того только и существуют, чтобы породить "великих гениев, завершителей человечества", оправдание, цель и смысл существования "материала". Люди из разряда "высшего" -- по определению, "по природе своей" преступники, ибо призвание их в том и состоит, чтобы переступить то, что мешает прогрессу. Таким образом, речь не идёт о преступлении ради преступления, а о преступлении с прогрессивным и даже с либеральным оттенком. Преступник становится преступником -- во имя "материала", в конце концов, а потому, по трезвом размышлении, являет собой нечто вроде качества, образованного в результате диалектического скачка. Родился не преступником -- ради "массы" идёт на преступление. Речь идёт о разумном преступлении, о совестливом преступлении -- словом, не о преступлении в обычном смысле этого понятия.

Это -- собственно теория, согласно которой гений и злодейство -- две вещи неразделимые. А дальше начинаются психологические идейки, вытекающие из смелой, гениальной, может быть, генеральной теории. Порфирий Петрович: "Ну как иной какой-

нибудь муж или юноша вообразит, что он Ликург или Магомет... -- будущий, разумеется, - да и давай устранять к тому все препятствия..."

Раскольников и здесь всё продумал: "ошибка возможна ведь только со стороны первого разряда, то есть "обыкновенных" людей." И они действительно ошибаются. Но это уже, так сказать, издержки того самого закона. И если "обыкновенный", вдруг возмнивший, что он Наполеон, ошибётся, то пусть страдает, пусть испытывает муки совести. "У кого есть она (совесть -- А.А.), тот страдай, коль сознаёт ошибку. **Это и наказание ему, опричь каторги.**"

А это уже главная мысль романа, как любило выражаться марксистское литературоведение.

Раскольников, если посмотреть на него с позиций его же теории, оказался лже-Наполеоном, человеком, перепутавшим разряды: "(...) я переступить поскорее хотел... я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался..." Здесь заслуживает внимания то, что Раскольников целиком и полностью остаётся в кругу, очерченном холостым ходом мыслей, его попутал и водит ехидный бес. "Эх, эстетическая я вошь" и "дрожащая тварь" -- изгаляется над собой, "обыкновенным", Родион Романович с высоты трона, который ему уже никогда не занять. "Потому, потому я окончательная вошь, -- прибавил он, скрежеща зубами, -- потому что сам-то я, может быть, ещё сквернее и гаже, чем убитая вошь, и заранее *предчувствовал*, что скажу себе это уже *после* того, как убью!"

Итак, муки совести, "опричь каторги" или даже вне каторги, а также острейшее, до припадков, до помешательства переживание собственной ничтожности -- вот внешний, "детективный" сюжет романа. Подспудный, главный сюжет -- разрушение теории и высвобождение "живой души". Если ты "предчувствовал", что окажешься "вошью", то зачем же ты, спрашивается, убивал?

А затем и убивал, что "верил в идею" больше, нежели "в Новый Иерусалим", "в Бога", "в воскресение Лазаря".

"Идея" -- и "живая душа": таковы стороны суперконфликта романа. Сюжеты пересекаются, и Раскольников, цепляясь за свою теорию, страданием прокладывает себе путь к возможному воскрешению, терзаясь при этом комплексом Наполеона. Перед нами, опять же, своего рода Евангелие; не случайно окончание срока каторги расчётливым повествователем приурочено к тому возрасту Раскольникова, в каком были совершаемы деяния зрелого Христа.

11

Логично было бы предположить, что именно тогда, когда Раскольников острее всего переживал своё унижение и, соответственно, в момент, когда торжествовала его теория, -- именно на этом этапе романа должна была произойти встреча Родиона с "вечной Сонечкой". Причём несложно вычислить в общем плане и обстоятельства, которые непременно должны были сопутствовать "внезапной" и судьбоносной встрече. В сконструированном романе, конструкция которого направлена против "математической головы" и конструкции вообще, всё происходит до карикатурности "конструктивно". Родион и Соня -- это непосредственная точка пересечения или момент скрещения двух сюжетов. Собственно, Сонечка, как мы уже отмечали, есть отделение, объективация "лучшего"(в системе координат повествователя), что есть в мятежном Родионе.

Едва очнувшись после четырёхдневной болезни, Раскольников уже тогда понял, "что *не хочет так жить*". А как хочет? "Об этом он не имел понятия, **да и думать не хотел. Он отгонял мысль: мысль терзала его. Он только чувствовал** и знал, что надо, чтобы всё переменялось, так или этак, "хоть как бы то ни было", повторял он с отчаянною, неподвижною самоуверенностью и решимостью." Это первый ультиматум "живой души", бунт иррационального против каких-то там законов. Он был близок к тому, чтобы не разумом, а чувством определиться: по какому разряду жить? Сама идея разрядов ещё не

ставилась под сомнение, поэтому требование "перемен" -- это требование определённости. Но уже сам факт того, что Раскольников тошнило от идеи, что судьбоносное решение принимается в недрах души -- есть симптом выздоровления, восстановления попорченных было "верха -- низа" в иерархии духа.

В таком состоянии кандидата в Ликурги потянуло к людям. Он вернул им, обыкновенным, должок: "вынул пятак и положил в руку девушке", которая "уличным" голосом "выпевала романс" под аккомпанемент шарманки. Уж куда обычнее: те самые, униженные и оскорблённые.

Но вот ведь незадача: "Та вдруг пресекла пение на самой чувствительной и высокой ноте, точно отрезала, резко крикнула шарманщику "будет!" (...)." То Раскольников "отрезал" себя от людей, а теперь "материал" не признал своего Наполеона и, так сказать, принял вызов: тоже вернул долг, "отрезал". И господин, к которому обратился Раскольников с невинным вопросом "любите вы уличное пение?", и даже поэтически прокомментировал, обращённый (так получилось) к себе же вопрос, -- господин "перешёл на другую сторону улицы". Диалога не состоялось.

Тогда Раскольников "обратился к молодому парню в красной рубаше, зевавшему у входа в мучной лабаз". Потом он подошёл к толпе и "залез в самую густоту, заглядывая в лица. **Его почему-то тянуло со всеми заговаривать.** Но мужики не обращали внимания на него и всё что-то галдели про себя, **сбиваясь кучками.**" Дальше его прибило к увеселительному заведению. "Его **почему-то** занимало пенье и весь этот стук и гам, там, внизу..." Он с удовольствием пообщался с "прынцессой" Дуклидой (этой проститутке, очевидно, с умыслом даровано имя святой мученицы) и подарил ей вместо выпрашиваемых шести копеек на выпивку три пятака.

В романе, главным действующим субъектом которого является подсознание, от этой сцены -- прямая дорога к появлению Сонечки.

Но этому предшествовали два прелюбопытных (искусно сконструированных) обстоятельства. Первое: Раскольников шокировал своим фактическим признанием Заметова ("А что, если это я старуху и Лизавету убил? -- проговорил он вдруг и -- опомнился."). В данном случае Раскольников **бессознательно** "язык высунул", то есть играл с судьбой в прятки, дразня "низших" и "обыкновенных". Уж не рецидив ли это наполеомании? Никак нет, не рецидив -- по той простой причине, что мания эта и не была изжита, она присутствовала и сказывалась в нём постоянно, в каждом миге жизни. Раскольников, фактически, сам лез в тюрьму, презирая и себя, и других, и наказание, хотя наказание **почему-то** было ему необходимо. Суровая судьба не приняла вариант такой лёгкой каторги.

Второе: "неотразимое и необъяснимое желание повлекло его" на место преступления ("необъяснимое" для Раскольникова, но очень даже понятное повествователю и читателю). И здесь Раскольников "высунул язык", да так, что едва не очутился в конторе, куда сам и напрашивался. Спасла психология: дескать обычно виноватый бежит от наказания, а не ищет его, не лезет в петлю. С одной стороны, бывший студент вновь переиграл работников и мещан; с другой же -- провидение знало, что делало, когда "упустило" и этот шанс наказать покинувшего лоно Христово. Провидение привело его не в контору, а на перекрёсток, хотя сам Раскольников "наверно решил про контору и твёрдо знал, что сейчас всё кончится".

Раскольников в очередной раз ошибся, самоуверенно просчитался, а провидение сделало ход с далеко идущими последствиями. Мармеладов был раздавлен барской щегольской коляской, именно в ту минуту и едва ли не на глазах у Раскольникова. Как говорится, прямо как в жизни, хотите верьте, хотите нет.

А жизнь Мармеладова оказалась не такой уж пустой и никчемной, напротив, даже содержательной в каком-то высшем, эзотерическом смысле: благодаря трагическому случаю путь Раскольникова пересёкся с путём Сонечки. Впрочем, можно и так сказать, что "материал" работает на избранного "кумира", не щадя живота своего...

С перекрёстка началась не новая, конечно, жизнь, но наметилась некая новая динамика, которая приведёт к тому, что под головой у Раскольникова окажется Библия. Разумеется, Соня явилась в парадоксальном несоответствии её не легкомысленного даже, а профессионального наряда ("в цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом", и в "светлых ботинках", и с "омбрелькой", в соломенной шляпке "с ярким огненного цвета пером") с миссией и функцией, отводимыми для неё тем же неутолимимым провидением. Видимость не совпадает с сущностью -- очевидно, такой философский урок следует извлечь читателю. Во всяком случае повествователь упорно разводит план житейский, создаваемый усилиями и заботами человека, и тот особый вселенский жизненный узор, который ткётся явно не людским радением. По крайней мере два измерения присутствуют в поступках и сюжетах: сиюминутный и вечный, "полагание" человека и "располагание" Бога. Соня вошла последняя, "приниженная" и "расфранченная", но именно у неё на руках умирает отец, и последние слова прощания были обращены именно к ней. Присутствует в этом "узоре" какая-то логика или нет?

Раскольников, у которого на Соню были свои, особые виды и ставки (об этом -- несколько позже), отдав несчастным людям уже не пятаки, а приличную сумму (собственно, всё, чем он располагал), вышел от Мармеладовых с "новым, необъятным ощущением вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни. Это ощущение могло походить на ощущение приговорённого к смертной казни, которому вдруг и неожиданно объявляют прощение". Казалось бы, ощущение жизни, та самая вожделенная **перемена** произошла, наконец, и в христианском контексте рождается это ощущение жизни (перекрёсток, сочувствие, милосердие, любовь к ближнему, даже просьба к маленькой Поленьке помолиться и о "рабе Родионе", упомянув его в ряду с сестрицей Соней и папашей).

Казалось бы. Но мысли Родиона о другом. "Довольно! -- произнёс он решительно и торжественно, -- **прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!..** Есть жизнь! Разве я сейчас не жил (это отклик на сцену с Поленькой -- А.А.)? Не умерла ещё моя жизнь вместе с старою старухой! Царство ей небесное и -- довольно, матушка, пора на покой! **Царство рассудка и света теперь и... и воли, и силы...** и посмотрим теперь! Померяемся теперь! -- прибавил он заносчиво, как бы обращаясь к какой-то тёмной силе и вызывая её."

Раскольников явно неверно воспринял знаки, ниспосланные милосердным провидением, намекающие на то, что ещё не всё потеряно для падшего. Он трактует их как белый флаг, выброшенный судьбой. Это ведь была речь Наполеона. Раскольников был вдохновлён тем, что почувствовал себя нужным людям. Всё строго по теории: "мармеладовы" порождают защитника своего Родиона, который и бьёт "материал", и милует. По праву сильного. В целях высшей справедливости. Однако в душевной симфонии Раскольникова помимо его воли отчётливо, контрапунктом звучат несколько партий или тем. Ведь "живая душа" также ликует -- но на свой лад: она заботится о воскрешении заблудшего раба, а не о возрождении маниакальных идей, защищающих право на "кровь по совести". Всё это и называется классический образец психологизма в литературе.

Симфония -- это не наши домыслы. Как только Родя окажется в кругу любящих его матери и сестры, но с "царством рассудка и света" за пазухой, -- душа будет упорно скорбеть и противиться этому "царству". "Успеем наговориться" -- сказал Родя матери; и "вдруг" -- "одно недавнее ужасное **ощущение** мёртвым холодом прошло по душе его"; он в очередной раз уразумел, что он "отрезан", "что не только никогда теперь не придётся ему успеть наговориться, но уже ни об чём больше, никогда и ни с кем, нельзя ему теперь *говорить*".

Ни с кем -- за исключением Сони.

Об этом в следующей главе, а сейчас отметим, что в сценах, подобной той, где восстанавливается пошатнувшееся "царство рассудка", проявляется высшее мастерство

Достоевского, которому с удивительным правдоподобием удалось совместить в душе героя его правду и правду повествователя. Иначе говоря, правду психики и правду "математического" (одномерного) сознания. Причём это именно писательское мастерство, а не только великий дар психолога. Впечатляет именно умение выразить невыразимое, а не умение понять человека. Человека Достоевский как раз не понимает, а мистифицирует.

12

Расстановка внутренних и внешних сил в эпопее "раскола" в общем-то уже понятна. Какая роль отводится в этой битве кроткой, тихой Соне?

Всё просто: Раскольников хочет втянуть Соню в свою наполеоновскую возню, с математической ясностью доказывая ей, что она такая же преступница, как и он. Она, вольно или невольно, совершила преступление против "живой души". Как же она несёт наказание?

Раскольников и здесь ставит своеобразный эксперимент: как она, не вооружённая теорией, вообще обходясь без поддержки разума, находясь вне царства рассудка, собирается жить, просто жить, не умирать? Быть преступницей (то есть своего рода сверхчеловеком, ибо преступление совершено было осознанно, "по совести") -- и отвергать саму идею преступления?

Что-то здесь не так.

Но математика-то в случае с Соней и буксует, даёт сбой. Под сомнение ставится вся теория Раскольникова...

Преподносится этот ребус в ребусе, конечно же, фатально и инфернально, с заламыванием рук, вскрикиваниями, "невыразимым волнением" и "ненасытимым состраданием". Иконописная, знаковая поэтика (этакий муляж натуральной художественности) -- утомляет и раздражает претензией на псевдозначимость и мнимую глубину. Знаков чрезвычайно много, ориентироваться в них несложно, но обилие информации, в них заключённой, создаёт ненужный информационный шум, поддерживая и нагнетая состояние истерики. Знаков много, а роман, повторим, пустой. Феномен поэтики Достоевского -- совершенное воплощение весьма далёкого от совершенства взгляда на человека; стиль Достоевского -- совершенен и виртуозен, но степень художественности его лучшего романа заметно уступает лучшим творениям Пушкина, Л. Толстого, Чехова.

Посещение Раскольниковым Сони обставлено, как вояж в Мекку.

Дом, в котором **Софья** снимала комнату у портного **Капернауова**, был, понятное дело, **трёхэтажный** и **зелёного цвета** (весь же роман мономански отделан уныло-назойливым, болезненным жёлтым цветом; вот и в комнате у Сони обои **желтоватые**). Вход к Капернауову обнаружился **"вдруг"**, **"в трёх шагах** от него, **отворилась какая-то дверь"**.

В одиннадцать часов пришёл Раскольников ("я поздно..."), что вызвало бурю пророческого восторга с библейской начинкой со стороны крайне религиозной Сони. И т.п. Вся эта искусственная, мёртвая (потому что знаковая, а не образная) поэтика порой превращает роман в богословский трактат. Прибавьте сюда нескончаемые идеологические диалоги, смысл которых утомительно однообразен, как "жёлтый цвет": раз за разом, словно капля камень (в романе образ бездушного камня, знаково спрятанного в имя "Пётр", -- по гречески Пётр и есть камень -- очень значим), подтачивать основы "царства разума", обнаруживать нечто, ускользающее от разума, дразнить разум, показывать ему язык.

Короче говоря, смысл всех "испуганных и безотчётных" слов и жестов слился для Раскольникова (а это и было задумкой и высшим торжеством повествователя) в символ "всего страдания человеческого", которому он, "как совсем сумасшедший", "вдруг" поклонился, да при этом поцеловал её ногу. Что так растрогало Родю?

Формальная логика Раскольникова действительно напоминает логику сумасшедшего, ибо один какой-то (тот, который "болит") фрагмент реальности отражён здраво, а в целом картина безбожно искажена, поэтому с его логикой невозможно спорить: в неё можно только верить или не верить. По правилам этого способа мыслить противоречие легко преодолевается, если ты веришь, и странным образом превращается в ошибку, если ты взялся размышлять. Сумасшедший всегда прав.

Сама Соня как продукт схоластического воображения повествователя схоластически же, даже как-то "алхимически" интерпретируется болезненным сознанием Раскольникова. Нормальных читателей просят всерьёз не беспокоиться. Манипуляции же Родиона Романовича, фантазии и импровизации мысли приводят к диким и уродливым комбинациям, подозрительно смахивающим на правду. К сожалению, он, по замыслу автора, склонен верить в логический бред. Будем отделять зёрна от плевел -- работа рутинная и скучная, если ясно понимаешь, чем одно в принципе отличается от другого. Раскольников восторженно недоумевает (а повествователь тем самым намекает на присутствие некой божественной непоследовательности или последовательности высшего порядка): "(...) как этакой позор и такая низость в тебе (речь идёт о жёлтом билете Сони -- А.А.) рядом с другими противоположными и святыми чувствами совмещаются? Ведь справедливее, тысячу раз справедливее **и разумнее** было бы прямо головой в воду и разом покончить!" Наполеону с его рационалистически устроенными мозгами не понять... Тут думать надо. "Что же поддерживало её? Не разврат же? Весь этот позор, очевидно, коснулся её только **механически**; настоящий разврат ещё не проник ни одной каплей в её сердце: он это видел (...)".

Если удержаться от улыбки и отвлечься от чувства неловкости, которое всегда испытываешь, общаясь с умственно неполноценными или душевнобольными, условную, умозрительную проблему можно условно считать "неразрешимой" загадкой. Раскольникову, разумеется, необходима разгадка. ""Ей три дороги, -- думал он, -- броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, или... или, наконец, броситься в разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце." Последняя мысль была ему всего отвратительнее; **но он был уже скептик, он был молод, отвлечен и, стало быть, жесток, а потому и не мог не верить, что последний выход, то есть разврат, был всего вероятнее.**" Эта последняя фраза -- самое трезвое и здоровое из всего, написанного в романе. Веришь в то, во что хочешь верить, а отвлечённый ум, выступая слепым исполнителем души, соорудит тебе любую оправдательную концепцию, жестоко логичную. Если бы из духа и смысла этой фразы родился роман, это был бы иной художественный мир, иная модель. Но мифы жестокого, потому как отвлечённого, скептика повествователю угодно было сделать "реальностью" романа.

Скептик, в конце концов, получил то, зачем пришёл, и был, как водится, предельно обескуражен. Конечно же, он "предчувствовал", и сбывшееся наяву -- посрамление скептика. Четвёртая, тайно учтённая, но не озвученная даже во внутреннем монологе, дорога Сони явно смутила нераскаявшегося преступника. " -- Ты очень молишься богу-то, Соня?" (...) "Что ж бы я без бога-то была? -- быстро, энергически прошептала она, мельком вскинув на него вдруг засверкавшими глазами, и крепко стиснула рукой его руку."

""Ну, так и есть!" -- подумал он." (...) "Так и есть! так и есть!" -- повторил он настойчиво про себя." "Вот исход! Вот и объяснение исхода!" -- решил он про себя, с жадным любопытством рассматривая её."

Сцена завершается более, чем логично: "юродивая", по впечатлению Раскольникова, Соня читает по просьбе Родиона про воскресение Лазаря. С чего бы это? А "вдруг". Новый Завет, чтоб уж было ещё "страннее и чудеснее", был принесён убитой Родионом Лизаветой, тоже "юродивой". (Между прочим, Елизавета -- «почитающая Бога» (евр.): вот куда целил Раскольников, когда он сначала теоретически, а потом и практически убивал «тварей дрожащих».) "Тут и сам станешь юродивым! заразительно!" -- безвольно

сопротивлялся он чарам божественных знамений. На четвёртый день после преступления, из четвёртого Евангелия, о сути четвёртого пути: "ибо *четыре* дни, как он во гробе". "Она энергично ударила на слово: *четыре*". Лазарь, как известно, воскрес. Какие ещё нужны доказательства в пользу веры? "Убийца и блудница" лихорадочно трепещут над священным текстом: тут без диалектики явно не обойтись. Впрочем, "диалектичен" (то есть "полоумен", на взгляд Сони) оказался лишь Раскольников. (Соня с её единственным аргументом "бог не допустит" была одиозно ортодоксальна и, к её чести, "антидиалектична"; точнее, она "не удостоивала" быть диалектичной.) Он объявил Соне, что им теперь идти "**по одной дороге**". Для Раскольникова "Новый Завет" и был исходной точкой и оправданием преступления. Именно ради спасения детей, "образа Христова", надо идти на преступление. "Надо же, наконец, рассудить серьёзно и прямо, а не по-детски плакать и кричать, что бог не допустит!" А рассудить серьёзно -- значило: "Свобода и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель!" Вот куда заводит диалектика.

С другой стороны, свяжите предчувствия Раскольникова ("Я тебя давно выбрал, чтоб это сказать тебе (об убийстве -- А.А.) (...), когда ещё Лизавета была жива") и его "полоумные" идеи... Без диалектики вновь не обойтись.

13

Проекту Раскольникова не помешал и второй поединок с Порфирием Петровичем, сделавшим ставку на то, что преступник, Раскольников Родион Романович, от него "*психологически*" не убежит"; и преступник в какой-то момент смалодушничал. Проект же, напротив, ещё более окреп и утвердился в его сознании. Доказательств преступления - не было (об этом тщательно позаботился повествователь); была исключительно "*психология*, которая о *двух концах*". "Теперь мы ещё поборемся", -- с злобною усмешкой проговорил он, **сходя с лестницы** (оппозиция "верха -- низа", в том числе и пространственного "верха -- низа", также монотонно присутствует в романе -- А.А.). Злоба же относилась к нему самому; он с презрением и стыдом вспоминал о своём "малодушии" (в малодушии-то и сказала живая душа; отсюда и кавычки -- А.А.). Можно подумать, что мономан Раскольников не сдвинулся с мёртвой точки. Ни опереточный злодей Свидригайлов (по бесхитростной задумке -- **двойник** Раскольникова, одного поля ягода, родственная душа), трижды подло -- с комфортом, на стуле! -- подслушивавший за дверью интимно-откровенные и судьбоносные разговоры Родиона с Соней (не услышанные ли откровения и сыграют потом свою роль в судьбе самого Свидригайлова?), ни до карикатуры опростивший идейную схему Раскольникова Пётр Петрович Лужин -- не поколебали решимость Роди идти по той самой дороге до конца.

Куда важнее поединков с Порфирием Петровичем и футуристических диалогов со Свидригайловым были нервные, исполненные мистических пророчеств и сбывающихся предвидений трудные, этапные разговоры с глупой и безответной Софьей Семёновной. Излишне говорить, что Соня "с *детскою улыбкой*" и детским сознанием, странным, непостижимым образом ("и странно и чудно") "*сразу*" постигла, что Раскольников и есть тот самый убийца, и даже "ей вдруг и показалось, что и действительно она как будто *это* самое и предчувствовала".

Предчувствовала или нет, но общалась она с Раскольниковым как с тем, у кого на душе грех непосильный. Всё это нехитрые способы повествователя (по-писательски -- виртуозные) убедить читателя, что Соня обладала своего рода способностями душевного экстрасенса, и даже медиума, бессознательно транслируя на Раскольникова незримую благодать страдания, указывая ему, ослеплённому идеей, путь простой, вечный и как бы само собой разумеющийся. За словами и поведением Сонечки всегда сквозит что-то большее, чем она говорит или делает, постоянно ощутив некий избыток дарованного ей знания, какой-то мудрёный подтекст, всегда безупречный. Она всегда предвидит результат. Не оттого ли и имя у неё обязывающее, нелогично "умное"?

Хрестоматийная, как бы диалектическая реакция Софьи хорошо известна: "Что вы, что вы это **над собой** сделали! -- отчаянно проговорила она и, вскочив с колен (она "как бы себя не помня", "вдруг" "бросилась... перед ним на колени" -- А.А.), бросилась ему на шею, обняла его и крепко-крепко сжала его руками." Перед нами цельный и непорочный монолит, кусок милосердия, чрезмерность которого и создаёт кажущуюся диалектичность, эффект уверенного многознания, почти мудрости. Можно всех жалеть, быть противоречивым -- и умудриться избегать диалектичности. Вот Соня из этой породы интеллектуальных девственниц. Истинная диалектичность в том и состоит, чтобы в подтексте всей этой темпераментной сцены разглядеть элементарный фанатизм, следствие банального слабоумия. Но хрупкая ткань романа как бы ускользает от ломового напора диалектики, оставляя диалектику ни с чем, в дураках. Воду решетом пробовали? **Роман** как бы **выше диалектики** -- он соткан из воздушных и эфемерных тканей метафизики и эзотерики. Соня, вечная Соня видит и понимает все ошибки Раскольникова, а он -- в упор не замечает её "глобальности".

Может быть, и не стоило так пристально ворошить "**психологию**" романа, однако более чем вековое триумфальное шествие сонечкиных аргументов требует некоторого неадекватно-завышенного внимания со стороны научного сознания. Как-то очень просто и солидно-солидарно забывается о том, что психология, как сказано в романе, "**о двух концах**". Один конец -- желаемое за действительное - и правы Сонечка, повествователь, Достоевский и вся культура, созданная моделирующим, психологизированным сознанием. Другой конец -- действительность осталась действительностью, несмотря ни на какие моделирующие искажения; есть действительность, а есть миражи. Роман -- и есть мираж, и в качестве бесплотной модели, синтезированной из фрагментов как бы реальности, он по-своему совершенен, а именно: совершенен как произведение искусства. Но если к фантому отнестись как к действительности, словно Раскольников к своей "мечте", недопущение материалистической диалектики в роман означает только одно: неразличение и подмену вымышленной, виртуальной реальности и реальности, где Соня - религиозно зомбированная дура, а клинический бред Раскольникова -- психология "об одном конце". Проще сказать, роман ничего не познаёт, но претендует именно на познание всего.

Вот это и есть подлинная архетипичность или подлинная банальность, когда раз за разом воспроизводится общая логика противостояния "ума" и "души" и аргументы веры **кажутся** фундаментально весомыми, а доводы рассудка -- поверхностными и в принципе лишёнными глубины. Гениально воспроизведённая банальность -- шедевр. Не будем же банально путать божий дар с яичницей -- шедевр с истиной.

Итак, потоп и шквал милосердия (в которое, кстати, не верится именно потому, что слишком его много) захлестнул многострадальную душу Роди: "Давно уже незнакомое ему чувство волной хлынуло в его душу и разом размягчило её. Он не сопротивлялся ему: две слезы выкатились из его глаз и повисли на ресницах." В этот просветлённый момент до Роди дошло, "куда" он её звал: "А вчера, когда звал, я и сам не понимал куда. За одним и звал, за одним и приходил: не оставить меня. Не оставишь, Соня?"

Нет, конечно, не оставит. Иногда, чтобы проявить силу, надо не побояться быть слабым и беззащитным.

Можно было сказать, что Раскольников давно проиграл, именно в тот момент, когда, ещё не убив, уже предчувствовал, что после **этого** непременно пойдёт к Соне, и зачем пойдёт предчувствовал, а понял с роковым опозданием. Можно было бы сказать, что подсознание Раскольникова постоянно опережает сознание (детское, младенческое, женское, в сущности, сознание: одно "задушил ... **по примеру авторитета**", то бишь Наполеона, чего стоит...), что не является, конечно, свидетельством превосходства первого над вторым. А ведь на этом детском, в сущности, допущении сделано всё "Преступление и наказание".

Но такое вполне научное предположение странным образом обедняет роман, ибо всё "богатство" романа заключено именно в многообразии представленных "моделей интуитивных прозрений", вся содержательность -- в несводимости переживаний к вызвавшей эти переживания идее. Банальность идейной начинки не только не компрометирует роман, но способствует тому, что роман стал выдающимся культурным явлением.

И это блестяще передано в следующей за "жутким" признанием сцене объяснения Раскольниковым Соне своей "идеи". Он говорил умно, а выглядел полным дураком; Соня же ничего не понимала (хотя упрасивала: "Я пойму, я *про себя* всё пойму!"), однако всё **сразу** постигла: "От бога вы отошли, и вас бог поразил, дьяволу предал!..."

И -- приговор: "ничего, ничего-то вы не понимаете! О господи! Ничего-то, ничего-то он не поймёт!" Кто понимает, кто не понимает? Кто поймёт логику души!

Раскольников в "мрачном восторге" выболтал Соне главное: позволил заглянуть в "реторту", где выплывала теория (Соня, кстати, даже "про себя" ничего не поняла): "**у меня (...) одна мысль выдумалась, которую никто и никогда ещё до меня не выдумывал!**" Это гениальная оговорка, стоящая пространных психологических длиннот. Раскольников именно "выдумывает мысли", но не мыслит, то есть не приводит собственные мысли в порядок, соответствующий порядку действительности. Выдумывать -- значит творить свой порядок, имя которому произвол. А если ещё проверять свои мысли (вошь ли я, тварь ли, или человек?) ценой убийства другого -- это банальная клиника.

Раскольников, если уж быть точным, типичный поэт мысли, жертвующий реальностью во имя миражей. **Если бы повествователь не превращал клинику в серьёзный полигон для выработки нормальных моделей поведения -- роман был бы умным, а серьёзное отношение к нему выглядело бы глупо. Получилось наоборот: роман глуп, а серьёзное отношение к нему выглядит умно.**

Раскольников разъяснял, Соня не понимала, но он получил то, зачем пришёл. "Ну, что теперь делать, говори!" (всё это с сопутствующими, достаточно однообразными истерическими гримасами; нормального лица Раскольникова мы, собственно, и не знаем; возможно, "корченье" свидетельствует об "исходе" или даже изгнании беса, кто знает). И Соня чеканит как по-писаному: "Страдание принять и искупить себя им, вот что надо." Думается, Соня несколько запоздала с советом: он именно принимал страдание, откуда же тогда все эти корчи. "Он облокотился на колена и, **как в клещах**, стиснул себе ладонями голову." Казалось бы, классическая поза мыслителя, если немного бережнее относиться к голове. Но это на взгляд французов, поклоняющихся Наполеону и Родену. У русских всё иначе. " -- Экое страдание! -- вырвался мучительный вопль у Сони." И Соня была права: голова непрерывно "выдумывала" мысли, обрекающие на дальнейшие страдания. " -- Я, может, на себя *ещё* наклепал, -- мрачно заметил он, **как бы в задумчивости**, -- может, я *ещё* человек, а не вошь, и поторопился себя осудить... Я *ещё* поборюсь."

Вот до чего додумался Родя. Впрочем, мысли Раскольникова как бы и те же -- а человек перед нами уже другой, уже крест страдания на себя примеривающий, да что там, в принципе уже готовый последовать императиву своего тихого ангела-хранителя. Но осознает он это, естественно, значительно позже. Напомним себе: роман о том, что происходит в потёмках "живой души", а не в мыслях. В мыслях ничего не происходит. Там мёртвая зона, нет движения, нет жизни. Родя, словно бездушный Кай, которого поцеловала Снежная Королева, заморожен холодной логикой, а Соня-Герда неумоимо возвращает его к жизни. Архетип.

Доведём до конца главную, сквозную линию романа: Раскольников -- Соня, диалектика -- живая душа, сознание -- психика, смерть -- жизнь. Не станем отвлекаться на злодейские пассы Свидригайлова, уже обречённого "предпринять некоторый... вояж" (как потом выяснится, сей вояж -- изящный эвфемизм самоубийства), но одновременно

питающего безотчётную надежду на перемену обстоятельств, на "вдруг" ("я, может быть, вместо вояжа-то женюсь"); его предсмертный кураж -- бледная краска в палитру демонических эмоций Раскольникова. Оставим в стороне очередной (третий и последний) раунд между странно синтонным Раскольникову Порфирием Петровичем (очередная, надо полагать, родственная душа, двойничок-с, только не живая, а окаменевшая, потому как не истекающая милосердием, юридическая -- западная, что ни говори -- душа), где странный состоялся разговор, даже и для этого романа странный. Впрочем, одного момента разговора всё же коснёмся. Порфирий Петрович "объясниться пришёл-с", чтобы "всё дотла изложить". И излагает. Собственно, в уста разумного следователя вложены комментарий и принципиальная оценка теории. Преобладает, ясное дело, психология. Порфирий Петрович искал, как сам признался, не столько факты, -- факты можно диалектически развернуть в любую сторону, можно сотворить улику или алиби: вот он, умственный произвол! -- сколько "черточку", психологически убедительный штрих. Для необычного русского следователя это важнее всяких улик. Но не это главное во встрече двух искушенных интеллектуалов-психологов, один из которых пришёл к другому уговаривать явиться с повинной -- не имея на руках никаких улик, однако будучи убеждённым в своей прозорливости и желая добра страдающему преступнику. При желании в поступке таком можно усмотреть нечто отдающее и милосердием. "-- Так... кто же...убил?.." -- спросил психологически, нравственно, да и идейно обескураженный Раскольников.

"-- Как кто убил?.. -- переговорил он (Порфирий Петрович -- А.А.), точно не веря ушам своим, -- да *вы* убили, Родион Романыч! Вы и убили-с... -- прибавил он почти шепотом, совершенно убеждённым голосом." Шепот -- это находка, конечно: при сплошной истерике на повышенных тонах "шепот" - это смена интонации, заставляющая прислушаться. Впрочем, шепот может быть и кульминацией истерики. Кто знает? Психология-с, однако.

Как бы то ни было "шептание" и длительное, "до странности долгое" молчание вслед за бесконечными сеансами массовой истерии -- это карикатура на нормальный диалог. Но не это главное.

В том главное, что Порфирий Петрович выступает, по сути, разновидностью Свидригайлова (или преступника Раскольникова), с той только разницей, что Свидригайлов решился "на вояж", а Порфирий Петрович как-то удивительно вовремя вышел из игры. Всё это Наполеоны Руси. (Вспомним философско-психологическую черточку Порфирия Петровича: " -- Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает? -- **с страшною фамильярностью** произнёс вдруг Порфирий"; кстати, Свидригайлов уже при первой встрече вёл себя "непростительно дерзко", в контексте ситуации -- фамильярно, а именно: предложил сестре Родиона десять тысяч рублей запросто, по-семейному. И Свидригайлов, и Порфирий на правах "своих" не церемонятся с Родей. Да и Лужин Петр Петрович едва не проник в семью Раскольниковых. Да, вспомним также тех грамотных "наполеонов", студента и офицера, у которых и подслушал свою идею Раскольников.) Весь этот легион по-разному подошёл к одной и той же проблеме: **регуляцией от ума** устраивать жизнь человеческую или положиться, как Соня, **по чувству положиться на Бога**, -- если не на сверхразум, то во всяком случае на то, что неподвластно разуму. Свидригайлов сразу же объявил Раскольникову: "между нами есть какая-то **точка общая**". Раскольников в свою очередь не из праздного любопытства с ним разговоры разговаривал: "некоторое любопытство и даже **как бы расчёт** удержали его на мгновение". Свидригайлов затем и явился в Петербург к Раскольникову (по наитию, конечно, как Раскольников к Соне), чтобы узнать, что "*новенького*" можно "выдумать", можно ли в принципе избежать "вояжа" -- это был его расчёт. Резюме эксперта, поднаторевшего во зле: "Так себе теория", "теорийка", "*theorie comme une autre*" (теория как всякая другая). Ничего новенького. Раскольников же рассчитывал (бессознательно) укрепить свой дух примером "авторитета". Вот отчего эти

двое так "всматривались" друг в друга. Вот отчего сам факт самоубийства Свидригайлова стал не решающей, конечно, но последней каплей, доточившей-таки камень сомнений Раскольникова: именно после этого известия "батюшка" Родион Романыч сдался властям, сдался.

В этом контексте не поединок уже, а заговорщицкое шептание с Порфирием Петровичем приобретает особый смысл. На Раскольникова возлагает надежды и миссию найти выход из тупика, ликвидировать сам тупик, чтобы другим "наполеонам" неповадно было, умный Порфирий. Он вразумляет (мужское начало -- пафос вразумления; даже Разумихин себя "в шутку" -- а в романе туго с юмором: тут всем не до шуток; нервный смех может вызвать разве что излишняя серьёзность -- называет Вразумихиным) безумного Родю: "ваше преступление вроде помрачения какого-то представится (в случае явки с повинной -- А.А.), потому, по совести, оно помрачение и есть." "Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю ..." Мы уже знаем за кого "почитает" "Романыча" Петрович. А вот за кого почитает Порфирий себя? Раскольников поинтересовался: "-- Да вы-то кто такой, -- вскричал он, -- вы-то что за пророк? С высоты какого это спокойствия величавого вы мне премудрствующие пророчества изрекаете?"

Следователь отвечал преступнику достаточно взвешенно и трезво:

"-- Кто я? **Я поконченный человек, больше ничего. Человек, пожалуй, чувствующий и сочувствующий, пожалуй, кое-что и знающий, но уж совершенно поконченный.** А вы -- другая статья: вам бог жизнь приготовил (а кто знает, может, и у вас так только дымом пройдёт, ничего не будет). Ну, что ж, что вы в другой разряд людей перейдёте? Не комфорта же жалеть, вам-то с вашим-то сердцем? Что ж, что вас, может быть, слишком долго никто не увидит? Не во времени дело, а в вас самом. Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем. Вы чего опять улыбаетесь: что я такой Шиллер? И бьюсь об заклад, предполагаете, что я к вам теперь подольщаюсь! А что ж, может быть, и в самом деле подольщаюсь, хе! хе! хе! Вы мне, Родион Романыч, на слово-то, пожалуй, и не верьте, пожалуй, даже и никогда не верьте вполне, -- это уж такой мой норов, согласен; только вот что прибавлю: насколько я низкий человек и насколько я честный, сами, кажется, можете рассудить!"

Сам Порфирий Петрович -- условный следователь, чудака, Шиллер: то два месяца уверяет всех, что в монахи идёт, то мистифицирует всех своей предстоящей женитьбой. И то, и другое -- "миражи", но зачем понадобились именно такие миражи в качестве характеристики Порфирия Петровича?

Это показатель широты души и одновременно дефицита воли Порфирия, равно готового и на подвиг духовного заточения, и на жизнь рутинную, которая "дымом пройдёт". Но **не горит** он ни тем, ни другим, не жаждет истины пуще жизни. (Порфирий, кстати, значит «багряный» (греч.). Порфирий Петрович -- сочетание несочетаемого, совмещение противоположностей.) В определённом смысле, пожалуй, его можно назвать одного с Родионом Романычем поля ягодой. Впрочем, все персонажи романа до скучного -- одного поля ягоды, кто с краю, а кто ближе к центру. Объясняется всё элементарно: все они суть разные проекции одного "мономански" устроенного сознания, все они -- оттенки одной идеи.

И всё же "дымом пройдёт" или "жизнь приготовил"? Как это всё понимать в отношении Раскольникова?

А так понимать, что в Раскольникове есть редчайший дар служения правде и Богу, который он кощунственно обратил в бунт против того, к чему призвание имеет. Если Родиона очистить страданием, то он явится уже не карикатурой на Наполеона, а приговором нравственному бонапартизму, разоблачателем разума, действительно защитником униженных и оскорблённых. Строго говоря, Порфирий склоняет Раскольникова брать пример с другого авторитета: с Христа.

Сам же Порфирий Петрович способен разве что вразумлять. Он не обладает для Раскольникова высшим авторитетом -- авторитетом мученика, страдальца за правду. Ко

Христу ведёт совместная дорога Родиона с Соней. Вот почему этот дуэт, так сказать, самодостаточен, он есть зерно о двух противоположностях, из которого вырастает выдуманная симфония романа. Все же побочные персонажи-муляжи тяготеют к двум заданным моноцентрам, а при более тщательном рассмотрении -- к одному: к тому, который героически заполняет собой представительница "ангельской лиги" Сонечка, живущая, по земному, "во грехе". Родион -- боюсь, здесь даже повествователь охмурён дурманом диалектики (ведь если диалектика служит идеологии, она становится зельем, которого действительно стоит опасаться) -- по духу родственен именно Соне, а не Свидригайлову с Порфирием Петровичем, не говоря уже о "копиях копий" Лужине с Лебезятниковым. Тем самым Раскольников из проклятого превращается едва ли не в избранного, из гадкого утенка -- в белоснежного лебедя. Ему бы только фамилию сменить на Сонечкину...

А "помрачение" оно и есть "помрачение": "помутилось сердце человеческое", **"тут теоретически раздражённое сердце"** (Порфирий Петрович). Словом, разум ввёл в соблазн или кто-то там ещё при помощи разума.

Итак, жребий Сонечкин (уже в высшем смысле, том самом, который постоянно держит в подтексте повествователь) не минует и Раскольникова. Однако повествователь не хочет "упрощать" ситуацию. Своё гениальное психологическое чутьё и умение раскодировать те едва прослушиваемые сердечные ритмы, которые укрощают любой бессмысленный бунт разума, он выдаёт за объективность. А гениальным, как и юродивым, на Руси верят скорее, чем просто умным. Взыскует чудес Россия.

Это не объективность, а виртуозная имитация глубоко засевшей мономании. И вот происходит то самое вышибание клина клином, смена одной мономанской парадигмы, выдуманной Раскольниковым, на сонечкину, якобы не выдуманную, а наличествующую а priori, от Бога данную. Объективно здесь лишь то, что "люди" сплошь и рядом выдают желаемое за действительное, -- и Раскольников, и Сонечка, и повествователь; однако повествователь, сей генеральный поводырь, имеет слабость верить в то, что его вариант мономании и есть "объективность". В этой объективности есть доля объективности -- и она-то позволяет трактовать роман как гигантскую мономанию, субъективность, идеологическую тенденциозность, художественный (иррациональный) вариант реальности.

Повествователь не хочет упрощать ситуацию -- и Раскольников продолжает "бороться" (расчёт повествователя психологически точен: чем внушительнее битва, тем значительнее будет победа). Он обречённо признается Дуне (а Дуня, Авдотья, как и Катерина Ивановна, Пульхерия Александровна, убиенная Лизавета, да и бывшая его невеста, собиравшаяся идти в монастырь, и даже «принцесса» Дуклида -- это всё тени и блики вечной Сонечки, та самая "ангельская лига", о чём свидетельствуют их древние бесхитростные имена: Авдотья -- в переводе с древнегреческого означает «стойкая», Катерина -- "чистая" ("она чистая" -- "заступается" за неё Соня), Пульхерия -- "прекрасная"): Я сейчас иду предавать себя. Но я не знаю, для чего я иду предавать себя." Если это не диалектика души, то что это? Согласно повествователю, очевидно, это всего лишь остаточные помехи разума, "теоретически раздражённое сердце".

И тем не менее: страдания -- в избытке, наказание -- по всем позициям адекватно преступлению (Бог не дремлет, заботится о своём воспитаннике), а раскаяния -- нет. Дремлет, что ли? Оставил своею милостию? Решил "дымом" пустить?

Нет, конечно. В этом случае роман затевать не стоило. Здесь иная, божественная (в сущности -- диалектическая) непоследовательность: кого люблю -- того и бью. "Бью" -- потому как **очищаю, умудряю, вкладываю стремление к истинно прекрасному**; вот и окружаю заботой верных и преданных женщин. Ни маменька его не оставит, ни Авдотья, ни тем более Соня. Следовательно, будет раскаяние. По большому счёту (вспомним в этой связи "Войну и мир"), стать человеком там, где пуще дьявола опасаются разума, -- означает стать женщиной, покорной, по природе не способной к бунту.

Раскольников сопротивляется, однако в конце романа это действительно выглядит глупо. У него нет выбора, а есть только отвлечённая теория. "И всё-таки вашим взглядом не стану смотреть", -- иступлённо упорствует Родион. "Кровь все проливают", и за это "венчают в Капитолии и называют потом благодетелем человечества". Он тоже пролил кровь, но сделал это как-то неубедительно, и за эту "неловкость", за эстетически уродливую форму, за невеличественность попал в разряд преступников. Но не за "преступление"!

Значит, дело в форме. "Боязнь эстетики есть первый признак бессилия!.." -- с наполеоновским металлом в голосе восклицает тот, чьё сердце рвётся на части из-за правильности (справедливости!) теории. "Никогда, никогда не был я сильнее и убеждённое, чем теперь!...", что означает: никогда, никогда ещё муки сердца не были столь невыносимыми. Чем совершеннее, чем острее и отточенней теория -- тем болезненнее реагирует на неё сердце.

С позиций разума, карикатурно выведенного в романе, из этого адского круга выхода нет. "(...) всякий из них (из людей -- А.А.) подлец и разбойник уже по натуре своей; хуже того -- идиот!"; однако того, кто осмелился назвать вещи своими именами, они из "благородного негодования" упекут на каторгу, в ссылку. А там просто "добьют окончательно", сломят дух -- но ведь не теорию! Теория -- не человек, её психологически не сломаешь. Сама каторга, ссылка, эти неизбежные следствия идиотизма людей, не имеют к правильности или неправильности теории никакого отношения. Человека можно уничтожить, но это лишь подчёркивает бессмертие теории. Всё "математично" и логично, а вместе с тем по-религиозному, по сонечкиному, фанатично. Повествователь знал, что делал, когда не спешил разбрасываться натурами, подобными Родиону Раскольникову.

Нелогична была только жажда жить. "И зачем, зачем же жить после этого..." Жить незачем, но жизнь оказывалась сильнее логики. "Он уже в сотый раз, может быть, задавал себе этот вопрос со вчерашнего вечера, но всё-таки шёл." Шёл к Соне, а от неё -- на каторгу. Жить, но не умирать шёл. (Кстати, ситуация вновь архетипична, следовательно, банальна. Например, общий смысл её до мелочей воспроизведён в повести Л. Толстого "Смерть Ивана Ильича", в принципе -- и в "Войне и мире". Хочешь победить разум -- читай и/или пиши евангелие. И бесы расточатся. Апеллируй к чуду. Без чудес разум неодолим.)

15

Концовка романа, та, что перед Эпилогом, задумана как формальная или ложная кульминация, а исполнена как кульминация настоящая. Проблема обостряется тысячекратно и ставится так: "только малодушие и боязнь смерти могут заставить его жить" (Соня) -- или жить его заставит вкравшееся-таки в душу некое спасительное предчувствие неправоты сознания?

В первом случае "малодушие" и "боязнь смерти" означали фактическую смерть "живой души"; во втором -- живая душа победила разум, подспудно, заочно как-то победила, сохранив жизнь человеку. И тогда жажда жить -- симптом победы души, торжества Сонечки, а не форма смерти. Вот это русское пан или пропал и предстояло прояснить до конца.

Жажда жить может выступать и формой смерти... Давайте честно: повествователь на каждом шагу прибегает к диалектике, но почему же он так панически от неё отрещивается? Да потому что диалектика, идеологически, мошеннически не усечённая, диалектика в полном объёме, диалектика тотальная, спроецированная на "модели" достоевщины, неизбежно приводит к разоблачению мистификации романа, к разумному отрицанию его идеологически вывернутой, казуистической, именно смертельно опасной диалектики. Повествователь совершенно справедливо **предчувствует** это, поэтому спешит объявить диалектику антиподом "живой души". Поступает, кстати, вполне логично и, по законам нелюбимой им диалектики, диалектически обосновывает ненависть

к диалектике. Если это не бессознательное "малодушие", то вполне сознательная манипуляция мышлением, то есть то самое духовное преступление, ради наказания которого написан роман. Но жестко настаивать на безальтернативности обрисованного противоречия было бы недиалектичным. Мы, конечно, не собираемся отягощать совесть гениального писателя. Конечно, перед нами классический случай святой простоты: мощение дороги в преисподнюю при помощи благих намерений и веры в свою правоту. Но, как видим, даже святая простота может диалектически обернуться орудием дьявола. Если уж браться за диалектику, то следует делать это не только "по чувству", но и "по уму".

А теперь от диалектики -- к "пан или пропал". Раскольников пришёл к Соне "за крестами", чтобы идти "на перекрёсток". Говорит он "усмехаясь", но заметно, что он "как бы сам не свой": "руки слегка дрожали", "мысли перескакивали", он "заговаривался", "на месте не мог устоять ни одной минуты"... С чего бы это, от малодушия?

Впрочем, кипарисный крестик ("кипарисный, то есть простонародный"), сонин крестик он безропотно, хотя и не без некоторого ёрничанья, принял: " -- Это, значит, символ того, что крест беру на себя, хе, хе!" Это значит: он ещё не верит, что это не ритуал, а новая суть его. А между тем "чувство, однако же, родилось в нём; сердце его сжалось", "и от чистого сердца, Соня, от чистого сердца" "он перекрестился несколько раз". Как Свидригайлов формально завис между "воежем" и "женитьбой" (смертью и жизнью), хотя по сути всё уже было predetermined, так и Раскольников "диалектически" малость побунтовал ("бунтующее сомнение вскипело в его душе": может "остановиться и опять всё переправить ... и не ходить"), однако делал он то, что делал. **"Он вдруг почувствовал окончательно, что нечего задавать себе вопросы."**

"Вдруг" его повернуло затесаться в толпу, и толпа его простонародно приняла: толстяк немец по-свойски толкнул, баба с ребёнком даже попросила милостыню и смиренно приняла неизвестно как (чудом!) уцелевший в кармане пятак: "-- Сохрани тебя бог!"

Что это: знамения, первые сочувствующие отклики мира на установку не задавать себе вопросы, знаки прощения?

Следующая сцена и есть неформальная кульминация, делающая весь последующий текст добавочным иллюстративным материалом. Посреди площади, именно там, "где виднелось больше народу", "с ним **вдруг произошло** одно движение". "Каким-то припадком оно (ощущение необходимого и безотлагательного раскаяния -- А.А.) к нему **вдруг подступило: загорелось** в душе одною искрой и **вдруг**, как огонь, **охватило всего**. Всё разом в нём **размягчилось**, и **хлынули слёзы**. Как стоял, так и упал он на землю..." Безличные императивы, которым перестал сопротивляться Раскольников (он, умница, "перестал задавать себе вопросы"), и были воплощением воли Божией. Всё же "к жизни готовят" этот бойцовский дух и сильный характер.

"Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз." После этого спокойно пошёл по направлению к конторе. Разумеется, невдалеке ангелом-хранителем мелькнуло видение ("предчувствованное", впрочем): то была Соня в наброшенном зелёном платке, символе страдания, принятого от Катерины Ивановны, и одновременно символе возрождения, связанного со страданием. Она "сопровождала всё его скорбное шествие". Это для Раскольникова "скорбное"; для повествователя это триумфальное шествие, ибо "се человек", "воскрешение Лазаря" и путь в Новый Иерусалим одновременно. Излишне говорить, что "он почувствовал и понял в эту минуту, **раз навсегда**, что Соня теперь с ним навеки и пойдёт за ним хоть на край света, куда бы ему ни вышла судьба. Всё сердце его перевернулось..." А тут ещё, в конторе, известие о самоубийстве Свидригайлова (свидетельство нежизнеспособности теорий, поданное в нужное, наинужнейшее время)... Кто плетёт кружева смыслов, справедливых, как арифметика, и убедительных, как воскрешение Лазаря?

Раскольников вышел из конторы, **сошёл с лестницы** -- но куда ему было идти? Не переписывать же роман заново. Дикий взгляд Сони довершил дело. Раскольников **поднялся наверх**. "Тихо, с расстановками, но внятно": *"Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру её Лизавету топором и ограбил."*

"Со всех сторон сбежались.

Раскольников повторил своё показание."

Далее следует, так сказать, соблюдение художественных формальностей. Эпилог. Душещипательный процесс. Трогательные свидетельства неординарного великодушия и жертвенности Раскольникова: он, как вдруг выяснилось, ухаживал за "расслабленным" отцом умершего товарища, спас во время пожара двух малолетних детей (архетип: шедший убивать Безухов спас во время пожара одного ребёнка); судя по всему, Раскольников с толком бы распорядился добытыми им деньгами, если бы разумом решались проблемы человеческие.

Сибирь. Каторга. Муки нераскаившегося Раскольникова. Болезнь, потом почти выздоровление (всё это -- на фоне невидимого присутствия Сони).

В один из ясных тёплых дней (шла вторая неделя после святой) Раскольников где-то около **семи часов утра** в перерыве между работой вышел на берег "широкой и пустынной реки", которая разделяла его с другими, свободными, полудикими людьми (виднелись кочевые юрты), "точно не прошли ещё века Авраама и стад его" (архетип).

"Вдруг подле него очутилась Соня", в зелёном платке. "Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к её ногам. Он плакал и обнимал её колени." "Заря обновлённого будущего, полного воскресения в новую жизнь" сияла на их бледных и худых лицах. "Их воскресила любовь".

Так под подушкой Роди появилось Евангелие (правда, с опережением событий, незадолго до своей болезни, а не в этот вечер: пути душевные неисповедимы). "Он (...) **не мог** в этот вечер долго и постоянно о чём-нибудь думать, **сосредоточиться на чём-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое.**"

Аминь. Чудеса комментировать нет смысла (ибо тогда нет смысла в чудесах), они выше человеческого понимания, как жизнь выше диалектики. И тут должна начинаться новая, недиалектическая история...

Вряд ли она могла быть столь же интересна, как история с элементами стихийной, живой диалектики. Во всяком случае новая история пока никем не написана. Нам же представляется, что и писать её незачем, ибо новая история будет мало чем отличаться от Нового Завета.

ЭПИЛОГ ПОСЛЕ ЭПИЛОГА

Преступление Раскольникова -- в широком, космическо-экзистенциальном смысле -- состояло не в том, что он убил старуху: это, конечно ужасный, но всего лишь уголовный аспект преступления. Еще более ужасный аспект -- нравственный, ибо убийца не раскаялся и не считал нужным раскаться в содеянном.

Но и это всё -- следствия главного, главнейшего преступления, которое состояло в том, что Раскольников Родион Романович защищал саму идею преступления, **саму идею поставил выше жизни**. Факт подчинённости и подотчётности духовного космоса идее, разуму, отвлечённой диалектике, какой-то произвольно случившейся комбинации смысла -- вот главное преступление, ради развенчания которого писался один из величайших в мировой литературе романов. Всю дышащую амбивалентной сложностью натуру человека (вспомним полемически смутные, чреватые смыслами вперемешку с непередаваемой гаммой ощущений состояния героя) Раскольников свёл к "арифметике", к

логической мотивированности -- именно это не простилося и не могло быть прощено преступнику, от которого с омерзением отворачивались даже уголовники-христиане, имеющие на совести крови и поболее, чем безбожник Раскольников. "Содержательнейшие" состояния томления, вожделения, наития, предчувствия предчувствий свести к "чёрстой" и "пустой" логике -- это ли не преступное выхолащивание души?

Игнорирование психической содержательности человека и возвеличивание до степени приоритетных рассудочных функций -- вот "философское" преступление Раскольникова, преступление не столько перед жизнью даже, сколько перед тем, кто её дал. Мыслить -- бросать вызов Богу: приговор или диагноз, ставший уже банальным в мировой культуре. Соответственно, наказание такого особо опасного преступника осуществлялось не через исправительные учреждения, а путём обращения (возвращения?) в лоно Христово, в царство немысли, предмысли, где недоказуемые априорные ощущения предпочитают безупречно доказанным концепциям. Уберите "томления" и "вожделения", всё это одухотворяющее вещество жизни -- и вам просто нечем крыть, абсолютно нечего противопоставить хищному уму. Поэтому логике Раскольникова противостоит не другая, более совершенная логика (это внешний, идеологический уровень противостояния), а собственно плоть романа с его исключительным вниманием к психологическим состояниям героя -- состояниям, **непосредственно** свидетельствующим о наличии души (в проявлениях ума души нет, что, согласимся, справедливо). Собственно, состояния эти (муки совести, души) и есть наказание Раскольникова.

Представим себе на секунду, чтобы на подобного рода преступление мог решиться Безухов Пьер! Для этого надо иметь способность маниакально заболеть идеей, то есть иметь склонность психически нездорового, неуравновешенного существа. Произвольность, ирреальность **мотивов** преступления настолько далека от нормы, что Достоевскому пришлось изрядно потрудиться, чтобы страдания полусвихнувшегося героя могли захватить людей, дружащих со здравым смыслом.

Герои Достоевского изначально и по определению далеки от полюса душевной гармонии, сбалансированности. Вызывающая неадекватность реакций на мерзости жизни оправдывается тем, что реакция исходит из представлений о высшей справедливости, оправдывается, так сказать, высокой болезнью. А то, что реакция зашкаливает, это даже хорошо, ибо свидетельствует об озабоченности клиента.

Достоевский вольно или невольно вместе с неестественным стремлением к абсолютной справедливости (идушим, кстати, от идеи) поэтизировал также неадекватность и неуправляемость ставших неестественными реакций, рассогласованность психики с действительностью, подавая это как неукротимое стремление к правде. Условный, истерический реализм Достоевского сводится в плане содержательном к реализму психопатологии. Во всех остальных смыслах степень художественного произвола сближает Достоевского с дореалистическими, нормативными художественными системами. (Соблазнительно объявить Достоевского непосредственным предшественником всякого рода и вида "модерна", однако такая посылка чревата грубыми упрощениями, в свою очередь искажающими реальность. Дело в том, что Достоевский искажал реальность на основе и во имя определённой системы ценностей, в определённом смысле отражавшей реальность. Модерн и особенно постмодерн в принципе перестали ориентироваться на систему ценностей как таковую, объявив всякий мир ценностей -- абсурдом, что, конечно, тоже может быть осознано как система ценностей наоборот, если дать себе труд поразмыслить.))

Это особенно отчётливо просматривается в образе "положительно прекрасного" человека -- Софьи Мармеладовой. Она -- отдельно существующая ипостась Раскольникова, его живая, неискалеченная душа. Если быть точным -- вымученная идея "живой души", не самодостаточный образ-персонаж, а некая рубрика или параграф, рупор

и свод авторских идей. Здесь и в помине нет той степени художественной убедительности, которая свойственна, скажем, Наташе Ростовой.

В данном случае монотонная Соня "интересна" нам своей функцией -- от начала и до конца схематичной функцией: она есть олицетворение "добра". По функции своей она "эквивалентна" таким ключевым персонажам, как крестьянин Платон Каратаев или буфетный мужик Герасим ("Смерть Ивана Ильича" Л. Толстого). Гордыня ума героев, противостоящих Платону с Софией, никогда не приводит к счастливому финалу. Блаженны нищие интеллектом (они же, по Достоевскому и Л. Толстому, богаты духом).

Соня есть тот самый "сюрприз", тот самый аргумент, а лучше сказать, общий логический ход, который является коронным в идейном противостоянии разуму. Ход этот многократно апробирован, чтобы не сказать затаскан, он архетипичен, а потому тривиален. Если это последний решающий аргумент, то значит это только одно: разумных аргументов против разума попросту нет. Сам факт иррационального нельзя рассматривать как довод против рационального (а это и есть, по существу, главный пункт художников всех времён и народов).

Превратив Соню в аргумент, писатель поглумился в том числе и над законами художественности. Соня, строго говоря, и есть "эстетическая вошь", продукт разложения эстетики классического реализма, то самое пресловутое насилие над реальностью. В результате мы вынуждены анализировать не реальные смыслы "живого" образа, часто противоречащие конструкции романа, а разбирать спекулятивный реестр условных пороков и неописуемых добродетелей.

Достоевский отвлечен до того, что нет на страницах его романов мужчин и женщин, есть жертвы несправедливой борьбы с "живой душой" и выхолощенная плоть условных антиподов. У героев Достоевского нет пола, строго говоря. Пол им не нужен, он мешает, отвлекает. Им нужна чётко промаркированная позиция в противостоянии ада --рая. Вот почему Достоевским чаще интересуется богословие, нежели непредвзятое, неангажированное литературоведение. Достоевский сам себя сделал инструментом в борьбе за души, а инструмент такой всегда и только -- миф. Достоевский творит мифы -- и сам превращается в миф. Относиться к нему как к философу -- означает самому становиться мифотворцем.

В истории мировой философии легко увидеть два крайних типа философствования: реалистический (или естественный) и мистический ("сверхестественный"). Первый осуществляет переработку информации, полученной в процессе реального практического и познавательного (в их неразрывной связи) взаимоотношения субъекта и объекта, информации в принципе достоверной, доступной проверке не только со стороны содержания, но также средств и способов её получения, переработки и использования. Здесь проявляется здоровое чувство меры, скромность разума, отсутствует болезненное пристрастие духа к манипулированию идеями Абсолюта, формируются эффективные потенциалы регуляции конструктивных отношений с миром. Функционирование этого типа обеспечивается главным образом силами сознания. Второй тип существует, питаясь информацией искусственной, полученной путём необоснованных, принципиально непроверяемых, практически не реализуемых фантастических допущений, конструирование которых хотя и совершается при посредстве сознательных технологий (иначе это и не было бы философией), но заказывается и провоцируется не мыслью, а психической потребностью заглянуть за границы своего относительного бытия, устранить смерть на основании того, что жить уж больно хочется. Системы философствования такого рода обусловлены исключительно психическими потребностями, но создаются всё же за счёт использования всех основных средств познания, обеспечивающих абстрактно-логическое мышление, корректируемое обратной связью, идущей от предметного мира к познающему субъекту. Второй тип не имеет своей обратной связи, поэтому он вынужден паразитировать на первом и поэтому все мистико-философские конструкции только тогда получают прописку в философии, когда формально отвечают требованиям философского,

то есть умственного, интеллектуального, теоретического построения. Вот почему "Преступление и наказание" мгновенно обрёл статус идеологического, философского романа, собственно живой философии, наподобие поэмы о Великом инквизиторе.

По строгому же счёту второй тип есть инерция детства человеческого разума, реликт мифологизма.

Философствование Достоевского относится явно ко второму типу, артикулированной идеологией у него является тезис об антагонизме "диалектики" и "жизни". Лицемерный, в сущности тезис, ибо философии ("диалектике") отводится чисто служебная роль под эгидой религии, обладающей якобы уникальным каналом связи с божественным, высшим миром. Психология такого конструирования понятна: в низшем мире верхней границей жизни является смерть, и это не только не укрепляет душу, но, наоборот, делает её болезненно-напряжённой, и тут ни математика, ни позитивно ориентированная философия не защитят. Защита приходит не плацдарма знаний, а от веры, дающей надежду на преодоление смерти, детища второстепенного мира, -- вечной жизнью, если не в Абсолюте, то около него, так сказать в его конторе, а не в конторе Порфирия Петровича.

"Преступление" -- это философия, а "наказание" -- уже реакция религиозной философии. Чтобы так запутать проблему, надо действительно впасть в детство, думая, что "по-взрослому" держишь Бога за бороду. Однако оборотной стороной детских заблуждений часто выступают пророчества, предчувствия -- основа художественных открытий, психологическая основа чуда.

Без диалектики, без философии разобраться в "философии" Достоевского невозможно: можно только разделять его иллюзии, мифологизируя при этом человека, творчество и личность самого Ф.М. Достоевского, гениального путаника библейского масштаба.

4.3. НЕДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНОСТЬ ПИКОВОЙ ДАМЫ

1

Пиковая дама, как известно, означает тайную недоброжелательность. Отчего же сия дама так неблаговолила "сыну обрусевшего немца" с исключительно нерусской фамилией Германн (содержащей, помимо мрачного неблагозвучия для русского уха, ещё и заносчивую, с претензией на исключительность же германскую семантику *Heiß Mann*, "Господин Человек"), инженеру, имевшему "сильные страсти и огненное воображение", которые, однако, не мешали ему следовать безупречно положительному, выверенному девизу *"я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее"*? (Жирным шрифтом в цитатах выделено мной, курсив -- автора -- А.А..)

Сказать, что Германн наказан был за **страсть к деньгам** было бы не совсем верным или даже совсем не верным, ибо страсть, подконтрольная "твёрдости", -- уже не вполне страсть или страсть особого рода. (Обрисованная в повести твёрдость русских, естественно уживающаяся с легкомыслием, -- совершенно иного сорта. Проигравший, "по обыкновению", у "конногвардейца", гусара по нраву, Нарумова некто Сурин признаётся, что никогда не горячится, что его ничем с толку не собьёшь, что играет он только "мирандолом". "-- И ты ни разу не соблазнился? Ни разу не поставил на *руте*?.. Твёрдость твоя для меня удивительна," -- восклицает поражённый силой русского характера "конногвардеец". То обстоятельство, что Сурин при всей своей твёрдости играет и проигрывает, как-то ускользнуло от внимания любезного хозяина. Кстати, реплика эта характеризует и "твёрдость" самого Нарумова.) Во всяком случае "анекдот о трёх картах" хоть и "сильно подействовал на его воображение", но отнюдь не ослепил его, не заставил действовать нерасчетливо и неосмотрительно. Напротив: все действия Германна были до неестественности продуманными, бесстрастными, и начались они с той минуты, когда он

увидел в окнах графини, азартной, по преданию, бабушки Томского, "черноволосую головку, наклонённую, вероятно, над книгой или над работой". "Эта минута решила его участь".

До этой минуты "расчёт, умеренность и трудолюбие", -- рутинное *руте*, которым не соблазнишь принципиальных русских аристократов, превыше всего чтущих народный «авось», -- эти "три верные карты", должны были **"утроить"**, **"усемерить"** маленький капитал скрытного и честолобивого Германна. И утроили, и усемерили бы. Что же произошло, что изменило участь сына обрусевшего немца?

Наличие "свежего личика и чёрных глаз" подле 87-летней старухи открывало реальную возможность выведать у старой графини *** -- в кратчайшие сроки! -- заветные карты. Причём (расчёт, умеренность -- *руте*!) он почти не рисковал деньгами и репутацией. "Интрига" была проста, дальновидна и инженерно совершенна, оттого особенно гнусна. Регулярно и методично "в известный час" молодой человек появлялся перед окнами, где сидела Лизавета Ивановна, "бедная воспитанница знатной старухи". "Холодный эгоизм" старой графини превратил жизнь "домашней мученицы" в сущий ад, и она, естественно, с нетерпением ожидала "избавителя", то есть жениха, однако расчётливые женихи её круга не спешили замечать совершенств Лизаветы и увивались вокруг "холодных невест". И вдруг явился "избавитель", дерзкий, решительный и волевой: "чёрные глаза его сверкали из-под шляпы", "быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякий раз, когда взоры их встречались", в письмах (присылаемых, само собой, ежедневно) "выражались и непреклонность его желаний и беспорядок необузданного воображения".

Чего ж вам больше? Страсть невозможно симитировать или подделать. Бедная Лиза (уже смутно напоминающая и Лизавету Ивановну из "Преступления и наказания"; собственно вся ситуация : страстный молодой человек -- богатая "старая ведьма" -- расчетливое преступление с благими намерениями -- (полу)сумасшествие -- вся, повторим, ситуация едва ли не демонстративно заимствована автором знаменитого "петербургского романа") не знала ещё, что на неё пал отблеск холодной страсти к деньгам. "Пренесчастное создание" легко было понять и невозможно осуждать за то, что она "упивалась" письмами. Путь в покои графини был открыт.

2

Интрига сложилась в удивительном соответствии с замыслом. Германн явился перед старухой тоже как своеобразное ночное видение или призрак из небезгрешного, судя по всему, прошлого (незапланированный же ответный визит старухи, как мы помним, уже окончательно сотрёт грань между явью и воображаемой действительностью). Хладнокровный инженер вооружён был тремя различными сценариями по выколачиванию тайны из старой ведьмы и незаряженным пистолетом. (Вначале, ещё до знакомства с Лизаветой, сценарии были иными, но не менее циничными: "Подбиться в её (графини -- А.А.) милость, -- пожалуй, сделаться её любовником." Цель оправдывала средства. Однако те сценарии были нереалистичны: на их осуществление требовалось время, которого, по расчётам, могло и не хватить.) Сценарий первый основан был на убеждении Германна, что с делами, связанными с деньгами, "нечего шутить". Главный аргумент был изысканно прост: **"Вы можете составить счастье моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить..."**

Старуха не вняла неотразимому воздействию логики. " -- Это была шутка, -- сказала она наконец, -- клянусь вам! Это была шутка!" Однако при упоминании имени Чаплицкого, "того самого, который умер в нищете" и которому, по легенде, она помогла отыгаться, черты графини "изобразили сильное движение души". Вот это мгновение и решило участь старухи. Непроизвольное движение души стоило ей жизни. Может, и не было никакой истории с Чаплицким, переданной в анекдоте ветреным Томским разгорячённому обществу игроков со слов "отчаянного игрока" дяди, графа Ивана Ильича. В повести, темой которой стала сама текучесть природы человека, размывание границ

"верха" и "низа", психики и сознания, в плане моральном -- добра и зла, ни за что поручиться нельзя. Здесь всё состоит из намёков, недоговорённостей, полутонов. Читатель (так задумано повествователем) никогда не обладает необходимой полнотой информации. Тот же граф Иван Ильич уверял Томского честью... Может, и была история.

Важно не это. Важно то, что Германн верил в быстрый и безопасный способ верного обогащения и не считал свои действия преступными. Он всего лишь хотел "счастья", как и те тщеславные женихи, только несравненно сильнее.

Сценарий второй был отработан в письмах к Лизе, где страсть к деньгам и наивно-эгоистическое убеждение, что только таких, как он, и следует допускать к богатству ("Я не мот; я знаю цену деньгам"), причудливым образом принимают форму любви и заботы о том, кто был назначен лишь средством к достижению верных карт.

Большую и нешуточную игру затеял Германн, возможно, сам того не подозревая. Он ведь бросил вызов судьбе и решил переиграть её именно тем, что отказался от игры ("случая", "сказки") как способа достижения благополучия. Строго говоря, он исключил не только капризы фортуны, но и саму злодейку-фортуну оставил не у дел, отобрав у неё излюбленное средство -- ослепление страстями и сделав ставку на голый интеллект, расчёт, выведенный за рамки человеческого измерения. По возможностям влиять на жизнь человека Германн стал равен Судьбе (чтобы не упоминать все иные горные инстанции), стал сверхчеловеком, "Господином Человеком".

Однако миропорядок не пожелал выкраиваться по лекалам Германна. Фортуна, как бы исчезнув, вскоре капризно объявилась. Она почему-то решила примерно наказать не только "нетвёрдых" игроков-шалопаев, но и "не мота" с суровой душой. Именно провидение, в конечном счёте, заставило самоуверенного Германна "обдёрнуться" и всучило ему чёрную метку недоброжелательности -- пиковую даму вместо вожелённого туза. Или это было дело случая?

Впрочем, до этого ещё далеко, а нам пока что необходимо (у нас свой расчёт) вернуться к сцене со старухой. Непосредственное обращение к душе страстный Германн считал вторым, после довода к рассудку, по силе средством убеждения простых (слабых) смертных. Вспомнил "избавитель" и "восторги любви", и "плач новорожденного сына" (у графини было четверо сыновей, всё -- ирония судьбы! -- отчаянных игроков), и "чувства супруги, любовницы, матери", и "пагубу вечного блаженства" и вообще "что ни есть святого в жизни"... Вряд ли он специально заучивал речь: "демонские усилия" (слова самого Германна), предпринятые им, чтобы завладеть тайной старухи, делали его расчётливую страстность очень похожей на "сильные движения души", однако души-то как раз и недоставало его инженерно спланированным усилиям. "Старуха не отвечала ни слова."

Бестрепетный переход к третьему сценарию -- агрессивная апелляция теперь уже не к уму и душе, а к инстинкту жизни, к животному в человеке -- позволяет понять, почему Германн "трепетал, как тигр", хищно ожидая рокового randevu с той, кто, не исключено, в своё время продала душу дьяволу. Графиня, увидя пистолет, вновь "оказала сильное чувство" -- на сей раз последнее в жизни.

Германн так и не услышал от живой старухи рецепта своего счастья. Заметим, что в этой сцене "механически" заведённый "авантюрист" кажется гораздо более неживым, нежели "гальванизированная" старуха. Разумеется, Месмеров магнетизм и таинственный Сен-Жермен здесь не при чём: это тонкий расчёт (искусно завуалированный) повествователя. Именно за ним, незримым, остаётся последнее слово в этой отчасти фантазмагорической петербургской повести.

"Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого" (переведённый с французского эпиграф к 4 главе) или человек "с профилем Наполеона, а душой Мефистофеля" (беззаботная мазурочная болтовня Томского или бессознательные озарения душевно развитого, к тому же влюблённого мужчины, der Mann?) после всего содеянного вошёл к Лизе. Кстати, на эпиграфе и Томском стоит немного задержаться.

Как-то графиня потребовала у Paul Томского романа, "где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел" (прав был Германн: графиня не боялась смерти, но она "ужасно боялась" насильственной и неестественной смерти). "Таких романов **нынче** нет", -- отвечал Paul. "Нынче", в 18**, -- именно так, с точностью до века, датирована "переписка", из которой, якобы, взят эпиграф к 4 главе: 7 мая 18**, -- отцов и матерей (прозрачен мотив наследства, денег) расчётливо давят. Таким образом, Германн вполне современен, он даже, "благодаря новейшим романам", лицо уже типичное, "уже пошлое". Романские характеристики "нынче" запросто встречаются в частной переписке. Правда, пока ещё там, в Европе, не в России...

Итак, Германн оказался в комнате у Лизы. В его расчёты не входило продолжать бесполезный роман. "Суровая душа" его не была тронута слезами грубо обманутой девушки. "Невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения": вот что "ужасало" Германна. " -- Вы чудовище! -- сказала наконец Лизавета Ивановна", которой почему-то припомнились в эту минуту слова Томского.

Конечно, чудовище. Казалось бы, слово найдено. Однако едва ли не самое интересное и замечательное ещё впереди.

3

Чудовище -- это слишком простая формула героя для позднего Пушкина. Иначе сказать, "чудовище" он заслужил не потому, что в нём совсем нет ничего человеческого, душевного, а потому, что его "расчёты" дьявольски размывали незримые, но определённые грани между добром и злом. Германн и справедлив, и честен, и принципиален на свой прагматический лад. Меньше всего он напоминает опереточного злодея с чёрной душой. В том-то и дело, что всё дальнейшее оказалось возможным вследствие того, что мастерский расчёт в сочетании с пылким (нездоровым?) воображением резко усложнил картину простой и грубой реальности, придав ей черты таинственной бесплотности, что позволило довершить нравственный портрет героя. Собственно, усложнение реальности означало всё то же магическое стирание отчётливых пределов между миром тем и этим, сном и явью, иррациональным бредом и расчётом. Незаметно для себя серьёзный Германн втянулся в игру, где он давно уже был *de facto* вне морали, продолжая мерить действия свои мерками графини, Томского, Лизаветы...

Германн был чрезвычайно расстроен. Он принял меры против того, чтобы мертвая старуха могла навредить ему: явился на похороны с целью испросить прощения (что делать: даже Наполеон с Мефистофилем бессильны против предрассудков; с другой стороны, возможно, именно те, кто достигает цели по-наполеоновски, любыми средствами, и терзаемы почему-то глупыми предрассудками. Кто знает...). Однако "мёртвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом". Всю эту чертовщину можно, при желании, объяснить вполне земными вещами, но от этого она не перестаёт быть чертовщиной, не меняет своей иррациональной природы. Добавьте к расстроенным нервам неумеренную дозу вина, разгорячившего его склонное к пылкости воображение (которое, очевидно, в сочетании с некоторой сентиментальностью, заменяло ему душу), нездоровый дневной сон -- и ночное явление графини вы сочтёте не самым невероятным происшествием. Но рассудим здраво: если визит старухи в ответ на вполне реальное вторжение Германна объявить плодом воспалённого воображения, значит ожидаемое обогащение тоже следует признать миражем. Но где вы видели прагматика, который отказывается от гарантированных дивидендов! Если деньги доступны только "в пакете" с чертовщиной -- да здравствует чертовщина, да здравствует мёртвая старуха! Придумайте всё, что угодно, не трогайте только реальность обогащения. Так единственной реальностью становится логика. Какова логика -- такова и реальность. Так выдаётся желаемое за действительное тем, кто посмеивался над "неверными" страстями, искажающими реальность. Скажите после этого, что фортуна не смеётся последней...

Мёртвая старуха была обречена (куда она денется, если очень захотеть). Ничего сверхъестественного в том, что произнесённое ей всего более хотел слышать честный и простодушный Германн. Он заставил-таки вельможную старуху проговорить "тайну", могущую "утроить", "усемерить" его капитал. Тот, кто холодно презирал "сказки", оказался в плену самой мрачной и невероятной фантазии (зловещий зигзаг -- почерк отмищённой фортуны). Куда подевалось чеканное *credo* Германна, отдающее калькой с немецкого или французского?

А никуда не подевалось. Вдумаемся в смысл по-немецки лаконичных условий графини (аккуратный Германн, разумеется, тотчас записал своё видение, рецептуру скорого обогащения).

1. Ей "велено исполнить" (кем?) его просьбу.

2. "Тройка, семёрка, туз выиграют тебе сряду", однако всю жизнь после этого уже не играть.

3. "Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтобы ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне..."

Видимо, Германн не прочь был жениться на трудолюбивой и хорошенькой воспитаннице -- при выполнении предыдущих условий, разумеется. Не исключено, что внукам и правнукам велено было бы благословлять и чтить память старухи.

В сущности, перед нами всё то же, древнее, как мир, банальное (но неумеренно сильное) желание разбогатеть, слегка отягощённое муками совести (которую Германн, казалось бы, предусмотрительно устранил из интриги). После посещения старухи -- и волки страсти оказались сыты, и овцы совести уцелели. Видение записано. Условия приняты. Вопрос "а была ли старуха?" мог быть актуален разве что для читателя (так задумано повествователем). Для Германна, пребывающего в здравом уме, не было в этом никакого сомнения: её явление означало отпущение грехов вместе с гарантией обогащения. Графине "велели" против её воли исполнить пусть несколько авантюрно заявленную (в конце концов, шаловливая молодость должна перебеситься), но всё же не преступную, а такую естественную для человека просьбу. Властное повеление приятельнице Сен-Жермена следует расценивать не иначе, как намёк на то, что Германн заслужил твёрдостью и приличным, неветреным поведением награду у сурового провидения, разжалобил, переиграл его. Если старухи и не было, её следовало выдумать.

Впереди же, несомненно, ждало счастье, "дети, внуки и правнуки", а также множество славных дел. Где добро, где зло? Если посредством зла и преступления можно достигать добра, то существенная разница между адом и раем, Богом и Мефистофилем, добром и злом -- просто исчезает.

И инструмент, с помощью которого можно повернуть эту нехитрую, но очень полезную комбинацию, называется разум, могучий инженерно-интриганский ум.

Германн вызвал тайную недоброжелательность сначала у повествователя, а затем и у провидения, вовсе не потому, что он был сыном обрусевшего немца или инженером; это следствия, симптомы, а не первопричина. Подлинная причина -- в уверенности, что можно проигнорировать "страсть", сильные душевные движения, подчинить их воле рассудка, холодному расчёту. Это и есть каверзный и коварный способ смешать добро со злом и отождествить добро с пользой, выгодой, расчётом.

Однако не разум как таковой развенчивает умудрённый повествователь. Он ведь тоже себе на уме, и у него есть свой верный расчёт, а именно: пока Германн заманивает в сети расчёта "очарованную фортуна", повествователь озабочен тем, чтобы разрушить зыбкую грань между воспалённым воображением и сумасшествием. Расчёт Германна оказывается формой сумасшествия -- это ли не месть не терпящей амбициозных расчётов судьбы посредством неверной пиковой дамы за надругательство над склонной к "противуречиям" природой человека (первое и главное преступление Германна; остальные два -- "*у этого человека по крайней мере три злодейства на душе!*" -- графиня и Лизавета)! Разум, который только по форме рассудочен, а на деле безумен -- это

одномерный, убогий, бюргерский ум, именно инженерный, в отношении человека самоуверенный и неглубокий.

Однако в повести (надо полагать, и в мире) таинственно, но несомненно сказывается присутствие некоего высшего разума, "устроившего" так, что Лизавета "вышла замуж за очень любезного молодого человека" и, надо полагать, сменила "ширмы, оклеенные обоями", "крашеную кровать" и "сальные свечи в медном шандале" на что-нибудь более приличное, ибо избавитель её "где-то служит и имеет порядочное состояние". Кстати, любезный молодой человек -- "сын бывшего управителя у старой графини." Это тот же почерк той же фортуны. "У Лизаветы воспитывается бедная родственница", -- что это, расчёт или нормальное движение живой и благодарной души?

Провидение не проведёшь, оно плетёт свои интриги. Если "Томский произведён в ротмистры и женится на княжне Полине", значит гораздо больше ума было в том, чтобы не охотиться за сомнительными бабушкиными тайнами, а "смолоду быть молодым": играть в карты, любить, ревновать, жениться.

А вот Германн сошёл с ума. Причём он как-то так слишком буквально, "по-немецки" сошёл с ума, что, будучи сумасшедшим, производит впечатление слегка просчитавшегося, обдёрнувшегося. Сошёл с ума -- значит ошибся, недоучёл, не додумал. Ошибка, сбой в механизме подменили "туз" "дамой". Ещё чуть-чуть -- и дама "сощурилась" бы самой фортуны. Вера в то, что всё могло быть иначе и есть сумасшествие. Сумасшествие Германна -- это и метафора, и приговор одновременно.

Несмотря на вполне оптимистическое, "доброжелательное" "заключение" -- всё вернулось на круги своя и пошло своим чередом -- странная повесть, пиковое достижение пушкинской прозы, оставляет двойственное впечатление: с одной стороны, Германн закономерно сошёл с ума; а с другой стороны, причина, по которой он оказался во вполне реальной "Обуховской больнице в 17-м номере", -- деньги, страсти и расчёт -- никуда не исчезли из того мира, где нашли своё счастье Томский и Лизавета Ивановна. Женихи всё так же мало обращают внимания на хорошеньких и мечтательных бесприданниц, предпочитая им "наглых и холодных невест" в расчёте, конечно, на солидное приданое (наглость, заметим, в свою очередь есть проявление расчёта: невесты также безразличны к перспективам урвать свой куш, они нагло держатся именно с незавидными женихами). Кто знает, не кружится ли среди них в мазурке новый пылкий инженер? Вспоминаются, опять же, леденящие душу свидетельства из частной переписки. Всё вернулось на круги своя?

Тень Германна (которого надобно увидеть как воплощённую гением Пушкина зловещую тень жизни и Человека) продолжала и продолжает витать над русской жизнью и литературой. Вообще над жизнью и литературой.

4.4. ЖИВЫЕ ДУШИ НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА ГОГОЛЯ

(о концепции «Мертвых душ»)

1

Давайте присмотримся, как все живое (в человеческом, духовном смысле) у Гоголя чудесным образом «мертвеет», хотя искра жизни при этом пробивается и теплится. Получается эффект «мертвого живого». «Мертвые души» -- это ведь подлинный оксюморон, ибо душа по определению не может быть мертвой. Такая вот смысловая «бесовщина» исходит уже хрестоматийным «гладким» названием.

Сколько ни читай Гоголя, а все будет так, что «красивая бричка» некоего «господине средней руки» въехала «в ворота гостиницы губернского города NN». Хитроумному повествователю понадобилось так обставить вторжение незнакомца, что, с одной стороны, въезд «не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным»; а с другой – въезд господина Чичикова (гениально, согласимся с Набоковым

придуманная фамилия) был сопровожден совершенно особенным комментарием собственно, «кое-какими замечаниями» двух русских мужиков. Мужики, разумеется расположились у дверей кабака и, судя по всему, собирались войти туда, даже если они недавно оттуда вышли (обозначен своеобразный жизненный цикл вечно нетрезвых душ) Первых же людей, встреченных в повести, заинтересовал более экипаж, нежели сидевший в нем, вещь, но не человек. На нормальном русском языке мужики умудрились соорудить какую-то глубокомысленную (с претензией на мысль) ахинею. Послушаем их: «Вишь ты, - сказал один другому, -- вон какое колесо! Что **ты думаешь**, доедет то колесо, если (случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», -- отвечал другой. «А в Казань-то, я **думаю**, не доедет?» – «В Казань не доедет», -- отвечал другой. Этим разговор и кончился.» (Цитируется по изданию: Гоголь Н.В. Собр.соч. в 4 томах, т. 3. – М., Изд. «Правда», 1968 Здесь и далее в цитатах жирным шрифтом выделено мной, курсив – автора. – А.А.) На некоем перекрестке в пространстве, что раскинулось между Москвой и Казанью, Европой и, по сути, Азией (где девочка, отпрыск тех же мужиков, даже не знает, где «право», а где «лево») двух мыслящих существ интересует прочность колеса, они заворуженно смотрят вниз, словно утки или собаки на движущийся предмет, одухотворяя его, делая подобным себе. В витиеватом созерцании homo sapiens'ов не обнаружилась душа. И неизвестно, есть ли она там вообще, ибо мужики эти не попадут больше в поле зрения повествователя (правда, они или им подобные «ярославские» мужики окажутся позднее героями лирических отступлений; но об этом в свое время).

Да вот зачем-то понадобился повествователю еще один созерцатель знаменательного въезда – «молодой человек» «во фраке с покушеньями на моду». Молодого человека впрочем, тоже заинтересовал экипаж, бездушный предмет. Очевидно, интерес модника к «довольно красивой бричке» должен был польстить вкусам и возможностям господина средней руки, то есть Чичикова. Однако, если вдуматься, можно обнаружить и такой смысл: скажи мне, что интересует тебя, обладателя «белых канифасовых панталон, весьма узких и коротких», а также «тульской булавки с бронзовым пистолетом», -- и я скажу, есть ли у тебя живая душа. Повествователь сознательно не пошел дальше внешнего ряда. А ведь перед нами уже не мужик из кабака. Впрочем, не скажешь наверное, есть ли там душа под манишкой и ум под картузом. Доподлинно известно лишь, что своим поведением молодой человек выказал более примитивного простонародного любопытства, нежели сдержанного достоинства, подобающего господину средней руки, вкусившему, надоевшему, просвещения и культуры. Манишка с булавкою наличествуют – а культурой и не пахнут. Молодой человек исчезнет, как видение, а впечатление останется.

И все же начинается поэма – отдадим должное – с кое-каких замечаний, относившихся более к сидевшему в экипаже, нежели к «рессорной небольшой бричке». «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод.» Мы имеем дело с обобщением, анализом, мыслью (см. также пассаж о господине средней руки). Поэма «Мертвые души» принадлежит перу думающего господина, она есть плод ума, а также души, живо реагирующей на отсутствие ... пока неясно чего. Ясно лишь, что повествователь с первых сюжетных тактов играет в какую-то свою игру. В какую?

Не будем спешить. Гоголя будут читать еще много столетий, собственно, всегда потому что он стоит того. Мы имеем в виду, что созданный им художественный текст можно читать, то есть сводить искусно разбросанные блики и пятна смыслов к некоей высшей заданной в произведении точке, «связывать» смыслы, поддающиеся фокусированию и естественно к нему тяготеющие. Такое чтение превращается в культурный труд, пробуждающий ум и, обратив внимание, душу. Что касается «точки» (тут уж не забота Гоголя, а квалификация исследователя), то ее следует грамотно сопрягать с высшими культурными смыслами и ценностями, существующими помимо Гоголя, его «поэмы» и даже исследователя. Читаем. Во дворе господин Чичиков был встречен трактирным слугою, которого повествователю угодно было назвать «половым»

«живым и вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо». Живость – вот она, а лицо отсутствует. Есть лицо или нет лица – это не такой уж пустяк для произведения, населенного (пора догадываться) мертвыми душами. Не только глаза становятся «зеркалом души», правильнее было бы именно в лице искать запечатленную душу. А нет лика – на зеркало неча пенять... Кстати, какое лицо было у модного молодого человека?

Правильно, лица повествователь не обнаружил и в этом случае: так отсутствие детали само становится деталью, несущей определенный смысл. «Лица необщее выражение» или попросту, лицо – атрибут индивидуума, и даже личности, носителя живой души. Нет души – нет и лица.

В густонаселенной повести скучать нам не придется. Едва исчез слуга, как невеста откуда появился «сосед», совсем уж безликий условный персонаж, как-то небрежно объединенный в одном предложении с тараканами, «выглядывающими, как чернослив, из всех углов», и такими же, надо полагать, любопытными, как гипотетический «сосед». А дальше нам зачем-то представлен «выглядывающий» «сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бороною» (Трудно удержаться и не забежать вперед: Собакевич «цвет лица имел каленый, горячий какой бывает на медном пятаке»). По поводу лиц впору писать отдельное отступление, ибо «философии лица» в повести уделено демонстративно много внимания. Вот несколько «авторских» обобщений. «Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила (...), просто рубила со всего плеча:хватила топором раз – вышел нос,хватила в другой – вышли губы, большим сверломковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свет, сказавши: «Живет!» Такой же самый крепкий и на дивостачанный **образ** был у Собакевича (...).» От общего – к частному; у Гоголя бывает и наоборот, однако он никогда не изменяет принципу типизации: частное, индивидуальное у него всегда есть способ отразить общее, универсальное. Но это так, к слову. Или вот еще наблюдение: «Есть лица, которые существуют на свете не как предмет, а как посторонние крапинки или пятнышки на предмете.» Пустые, безликие лица. Или вот: «вся середина лица выступала у него (Ивана Антоновича, чиновника «по крепостям» – А.А.) вперед и пошла в нос, -- словом, это было то лицо, которое называют в общежитье **кувшинным рылом**».

Почти во всем согласимся с «автором»; возражение только одно: над отделкою лиц мудрит не только натура, но и культура, озаряя их светом мысли. Но тут мы опять забежали вперед.)

Материал для анализа накапливается чрезвычайно быстро, и он помечен вполне определенным «идейным» качеством, он все норовит складываться в некую живую мировоззренческую картину. И все же есть еще опасение, что его может показаться недостаточно для серьезных и далеко идущих обобщений, поэтому просто продолжим чтение. Оставим выразительно безлико мелькнувших кучера Селифана, «низенького человека в тулупчике» (что это: пристальное и бессмысленное внимание к внешности или назойливое сообщение о том, что информация порядка душевного в очередной раз отсутствует?), и лакея Петрушку, у которого на месте лица оказались «очень крупные губы и нос». Займемся (давно бы пора: но повествователь, оккупировавший высшую «точку» как-то намеренно не спешит) главным героем, которого солидное размещение в гостинице и последующая основательная вылазка в город доставили много, много прелюбопытной информации. Впрочем, ни гостиница, ни город, ни сам господин, отрекомендовавшийся как «коллежский советник Павел Иванович Чичиков, помещик, по своим надобностям», не дали пока оснований говорить о присутствии и, так сказать, дыхании живой души. Правда «в приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко» «нос его звучал, как труба». Да, вот еще: умывался «помещик» весьма старательно «потом, взявши с плеча трактирного слуги полотенце, вытер им со всех сторон полное свое

лицо, начав из-за ушей и фыркнув прежде раза два в самое лицо трактирного слуги» Потом «выщипнул вылезшие из носу два волоска» -- ну, и т.д. И все же громоподобного носа с выпирающей растительностью и солидных манер как свидетельств живой души -- маловато будет.

Читатель может усомниться и сослаться на неподдельный интерес Павла Ивановича к театру, этому институту и рассаднику душеведения, чему подтверждением является тщательное изучение оторванной от столба афиши. Мы возразим: интерес к театру ограничился более чем странным исследованием афиши: это было не осмысленное потребление культурной информации, а бездумное прочесывание словес, отчасти роднящее «коллежского советника» с легендарным читателем слогов Петрушкой Созерцатель Чичиков глядел, как в афишу коза, сказали бы мы, если бы не побоялись быть заподозренными в грубой тенденциозности. А вот сошлемся-ка мы опять на повествователя, который в свое время обронит: наш герой, Чичиков, «заснул сильно крепко, заснул чудным образом, как спят одни только те счастливы, которые не ведают ни геморроя, ни блох, **ни слишком сильных умственных способностей**». А если заглянуть в конец поэмы, который вполне мог быть ее началом, то мы увидим, как повествователь без обиняков величает Павла Ивановича «подлецом». «Припряжем подлеца!» – восклицает склонный к экзальтации повествователь. И даже хмурый повытчик, у подчиненных которого были чиновники с лицами, «точно дурно выпеченный хлеб; щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пузырем, которая в прибавку к тому еще и треснула; словом, совсем некрасиво», -- даже повытчик, «который был образ какой-то каменной бесчувственности и непотрясаемости» произносил себе под нос, аттестуя Чичикова: «Надул, надул, чертов сын!»

Воля ваша, никуда, очевидно, не уйти от необходимости объясниться, хотя, казалось бы, удобней сделать это в тот момент, когда материал повести, рассмотренный в предложенном ключе, сказал бы все сам за себя. Плод созрел бы – и упал. Идеальная конструкция, растворенная в насыщенном тексте, выкристаллизовалась бы сама естественным образом.

Все так – и не так. Некий стихийный эмпиризм – это, скорее, художественный способ творить, нежели научно-аналитический способ познавать бессознательно сотворенное. Чрезвычайной плотности текст, где каждая предметная или речевая деталь синтаксический прием или сюжетный ход быют в одну точку, делает задачу охвата всей стилиевой парадигмы занятием, во-первых, начетнически-талмудистским, рутинным (именно иссушающим душу), во-вторых, занудным, в-третьих, глупым и недостойным уровня «Мертвых душ», ибо если есть концептуальная версия «поэмы», то следует идти не только от частного к общему (методом художественной индукции), но и одновременно от общего к частностям (дедуктивным способом). А если концептуального ключа нет, не стоит и браться за научное прочтение Гоголя: будешь заморочен, обманут и выставлен на всеобщее посмешище, как любой из персонажей «Мертвых душ».

Вывод ясен, и он лежит на поверхности (мы обращаемся к той категории читателей которые осознают смысл операции «делать выводы»): повествователь вслед за Чичиковым безо всякого излишнего шума затащил нас в маргинальное царство мертвых, где обитают не то, чтобы совсем уж покойники, но как бы «души», не подозревающие совершенно, что значит жить. Каждый живой в причудливой «поэме» намертво срифмован с символом или знаком, на корню убивающем живой дух, наподобие самовара с бородой, пугала обряженного в чепец хозяйки своей, «дубинноголовой» Коробочки Настасьи Петровны (кстати сказать, стоящей, вследствие своей «крепколобости», «так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования»: бесценное откровение «автора») «деревянного» лица «заплатанного» Плюшкина (между прочим, в ту пору, когда он был трудолюбивым хозяином, наделенным «мудрой скупостью», в его глазах «был виден ум») – и т.д. Антропоморфное «живое» методично и издевательски уподобляется миру предметов, насекомых или животных. Причем часто походя, очень искусным и

оригинальным приемом, создаются сомнительные портреты целых социальных групп. Вот заметил Чичиков два любопытствующих лица: «женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья». Или: «Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням.» Светло-серый цвет, взятый у самой погоды, не пропадал даром, а был тут же художественно утилизирован. На губернаторской вечеринке «черных фраки мелькали и носились врозь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном» и т.д.. Такие объемные сопрягающие «параллели» весьма отчетливо характеризуют бдительность повествователя. Люди обездушиваются когортами и легионами. Чего стоят одни только фамилии окрестных здравствующих помещиков и почивших крестьян! Даже когда повествователь долгие «занимается» одной только Коробочкой или «неугомонной юркости и бойкости характера» Ноздревым, не стоит питать иллюзий. Присмотришься, откровенно заявляет повествователь, «иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка». Увы, «легкомысленно непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком» (это сказано уже по поводу Ноздрева и добавлено: «он везде между нами»). Иными словами перед нами колоссальной вместимости морально-социальные типы, типажи, каждый из которых является обобщением тьмы и тьмы индивидуумов.

С другой стороны, мертвецы магически оживают, когда становятся «предметом» размышлений или торга живых. Так было в монологе Чичикова, которого охватил «непонятное чувство», когда он смотрел «на листики (с фамилиями – отдадим должное деликатности Павла Ивановича --«несуществующих» – А.А.), на мужиков, которые, точно были когда-то мужиками, работали, пахали, пьянствовали, извозничали, обманывали бар, и может быть, и просто были хорошими мужиками»; так было в сцене торга с Собакевичем который продавал души, «что ядреный орех», а не какую-нибудь «дрянь». «Рысь и даф слова» оживили умерших: «А Пробка Степан? Я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика. Ведь что за силища была! Служи он в гвардии, ему бы бог знает что дали трех аршин с вершком ростом!» На замечание изумленного Чичикова, что «это все народ мертвый», Собакевич, «владеющий сведениями образованности», отреагировал и весьма странно: «Да, конечно, мертвые. (...) Впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди.» Где живые, где мертвые? Где люди, где мухи (кстати сказать, люди весьма часто уподобляются мухам)? Граница между миром тем и этим в «поэме» скандально размывается.

Вообще сама коммерческая деятельность по поводу усопших душ намеренно окарикатурена, ибо она оскорбляет память отошедших в мир иной и бросает мрачную тень на репутацию «негоциантов»; иными словами, это чудовищное, дьявольское предприятие теряющее свой безобидно-коммерческий смысл и обнажающее бездушие торгующего «душами» человеческого материала.

Мертвыми – обратим внимание – персонажей делают не отсутствие живости, бледности вместо крови с молоком, отсутствие аппетита, в том числе и аппетита «попользоваться насчет клубнички»; напротив, физиологическая (отделенная от духовности) сторона жизни карикатурно выпячена почти в каждом из главных героев: вождельний в смысле пожрать-поспать не чужд и сам Чичиков, который уже при первой же вылазке в город не упустил возможности и «посмотрел пристально на проходившую по деревянному тротуару даму недурной наружности»; вспомним также гастрономические оргии Павла Ивановича solo, и

также пиршества с участием Манилова, Собакевича, Ноздрева. У них у всех губа не дура и нос по ветру.

Носы, рты, уши и глаза героев функционируют исправно и с полной выкладкой, однако же и Михаил («медведь! совершенный медведь!») Семенович Собакевич, «весьма похожий на средней величины медведя», и «шильник» с выразительной фамилией Ноздрев смотревшийся среди своего пего-муругого собачьего царства «совершенно как отец среди семейства», -- нацелены, словно бессловесные скоты, на кусок пожирнее, который, к тому же, плохо лежит.

Мертвыми героев делает не натура с ее топорной работой, а их ценностные установки. Разве натура виновата в том, что главным делом сладчайшего Манилова стало выбивание пепла из курительных трубок и последующее выравнивание кучек золы «не без старания очень красивыми рядками»? В таком случае позволительно спросить, какие же ценностные ориентации делают человека человеком, что может обеспечить прогресс «на бесконечной лестнице человеческого совершенствования»? Или: какого компонента не хватает, чтобы души ожили, загорелись мечтой, надеждой, верой?

Причем – и это принципиально важно – вопросы обращены не к Гоголю повествователю (который рядится в «авторскую» личину), личному опыту читателя или конкретного исследователя. Если ответы на поставленные вопросы зависят от мнения конкретной персоны (кто бы она ни была), вступившей в диалог с «Мертвыми душами», то мы попадаем в то самое малокультурное измерение, где каждый считает «мертвыми» других, но не себя любимого. Короче говоря, нас интересует объективный подход к содержательной стороне духовности. Здесь надо мыслить уже не по-гоголевски, а по-гегелевски, не художественно, а научно.

Для постижения маловразумительной, «навороченной», отчасти с проблесками inferнальности «поэмы» Гоголя необходима, как ни странно, глубокая гуманитарная теория. Здесь нечего делать с набором простеньких «общечеловеческих» доктрин типа «потревоженной христианской совести» или нравственного абсолюта, упакованных в притчи об аде и рае, о чертях и ангелах. Нужен, повторим, контекст теории, разъясняющей диалектику художественного сознания, ибо Гоголь гениально пользовался инструментом возможности которого он не осознавал. Такой подход возвышает и Гоголя, и исследователя, тогда как «благоговейный» способ творить из Гоголя лукавого улыбающегося идола оскверняет память величайшего художника.

Итак, все «странные герои» «поэмы» были показаны нам как существа, живущие в режиме бессознательно-психической регуляции, что не лишало их живости, но не делало героев культурными, по-человечески, духовно живыми; напротив, исключительная зависимость от природы и претензия на человеческий «образ» -- вот источник комизма гоголевских характеров (более, конечно, типов, нежели характеров). Чтобы ожить, им не хватало культурного компонента, а именно: рефлексии, умения думать. Как ни странно, живая «диалектика души» возможна тогда, когда души отражаются в зеркале разума, а работа разума – в глазах, зеркале души. Живые души в этом смысле изображали Л. Толстой, Достоевский, Чехов.

Дефицит разумного начала – это как бы не тема Гоголя. Его тема и стихия – комическое вывороченное наружу изобилие, корень которого ничто, пустота. Символом гоголевской темы может быть изображение «биллиарда с двумя игроками во фраках, в какие одеваются у нас на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену. Игроки были изображены с прицелившимися киями, несколько вывороченными назад руками и косыми ногами только что сделавшими в воздухе антраша. Под всем этим было написано: «И вот заведение». И вот Гоголь. Казалось бы, при чем тут разум?

Вот образец ассоциативного (бессознательного), притчевого или, попросту, образно-модельного способа мыслить Гоголя: он изображает буйную, густую растительность на щеках исторического человека Ноздрева, дивно запущенный, крошечный заросший сад Плюшкина, невинную склонность «пожрать-поспать» деликатного Павла Ивановича

чревоугодничество неделикатного Собакевича. Все это прочитывается как симптом торжества плоти, прущей жизни. Но: чем гуще жизнь – тем менее одухотворенности, тем меньше разумного начала. Взаимозависимость плоти и духа, натуры и культуры, психики и сознания, души и ума – постоянно в центре внимания писателя. А это – главный сюжет по сути, единственная вечная тема всей мировой литературы. Мертвые души, по Гоголю, -- это запущенные, малопросвещенные души. Отсюда культ вещей, предметов, тараканов самоваров и булавок: не вещи как таковые интересуют автора, а вещи как симптоматика бездушия.

Вы спросите: почему тогда нет пафоса истребления жизни, глупой плоти – антипода одухотворенной, мыслящей материи? Наоборот: плотское начало выписано с игривой симпатией.

Да потому что бессознательно Гоголь догадывается, что именно непричесанная жизнь и питает душу, в здоровом теле – здоровая душа, здоровая натура – основа здоровой культуры. А если в здоровом теле гнездится «мертвая» душа, значит что-то не так, значит не плоть сама по себе виновата.

Потому и решил прозаик свою этологическую (нравоописательную) повесть перевести в ранг **поэмы** – о пока что мертвых, но потенциально живых душах. Поэма – это намек на то, что корень жив. Амбивалентность и неуловимость гоголевской «концепции» отражает то обстоятельство, что он запутался сам и запутал, естественно, других. По Гоголю очевидно, искра божия, оживляющая души, таится не в самой натуре. Нужен, видимо какой-то человеческий, привнесенный интерес и компонент. Вот он-то и сокрыт в щемлящих, живых интонациях лирических отступлений. Отступлений (исключений) из правил мало – так ведь для оживления душ и требуется самая малость, божественный пустяк, а именно: поднять голову от земли, посмотреть в небо – подумать о вечном. Озарения души снисходят свыше, «там» души обретают свой смысл. В поэме вы не найдете, так сказать, рецепта оживления, в ней есть тоска по живым душам, тоска по мысли, которая проявляется через комизм. Помните смех сквозь «незримые, неведомые» миру слезы? Уже для того, чтобы разглядеть мертвые души, надо быть живым человеком «**много нужно глубины душевной**, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья», дабы «вызвать наружу» «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога».

Если угодно, «Мертвые души» и есть именно поэма, поскольку поэзия должна быть глуповата, малокоцептуальна. Это глупое (то есть поэтическое) сочинение на очень умную, самую умную тему. Вот и вся разгадка лукавого Гоголя. Он тянется к плоти как к источнику жизни – и дискредитирует ее как бездушное нечто. А в конечном счете повторим, для оживления душ не хватало разума. Не важно, понимал или не понимал это сам Николай Васильевич: это выводится из его неподражаемой, фантастической по художественным совершенствам модели. «Мертвые души» -- одно из самых совершенных творений в мировой художественной прозе.

2

Поэма – это не вопрос исторической поэтики и не определение жанра «Мертвых душ», а способ переакцентировки смысла повести с помощью жанрового сдвига. Это попытка сделать главным в повести о мертвых душах ностальгию по душам живым и «глубину душевную». Лирическое, «живое» начало, противостоящее «суровой прозе», должно, очевидно, стать живительным фоном. Пусть лирические отступления -- всего лишь вкрапления в иронический монолит повествования, тем не менее их удельный идейный вес вполне сопоставим, что, кстати, придает иронии трагический оттенок.

По сути же перед нами несколько неуклюжая попытка оправдать неуклюжее же совмещение двух стихий: лирически-сентиментальных, исповедальных по тону

отступлений – и разящего, безжалостного, наступательного тона «собственно» текста повести.

Как ни странно, милая неуклюжесть приобрела степень органичности, свойственную летающим бильярдидам. Это совмещение не выглядит не только неестественным надуманным и лишним (в художественном смысле излишним), но, напротив, одно предполагает другое, одно является завершением (и духовным, и эстетическим) другого оборотной стороной другого. Живая душа, повествователь – автор не только «отступлений», но и прямого, непосредственного повествования. Следовательно, в самой мрачной иронии присутствует, подразумевается нота оптимистического лиризма.

К чему таить правду? Пророк, не умеющий понять того, что он глубоко чувствует иногда оказывается умнее себя самого. Мы не собираемся ловить «автора» на слове; мы обращаем внимание на знаменательно оброненное слово. Слово-то на «святой» Руси может «животрепетать». «К чему таить слово? Кто же, как не автор, должен сказать святую правду? Вы боитесь глубоко устремленного взора, вы страшаетесь сами устремиться на что-нибудь **глубокий взор**, вы любите скользнуть по всему **недумающими глазами**» «Глубокий взор» – вот что противопоставляет повествователь «недумающим глазам» Мысль – вот чего не хватает «вам» (нам всем, любезный читатель), чтобы души наши ожили. Так бегло, вскользь обозначен мессианский посыл книги: заставить «вас» (всех и каждого персонально), «полных христианского смирения» (ложного, надо полагать лицемерного, во всяком случае, недостаточного для того, чтобы души жили полнокровно) «не гласно, а в тишине», «одному», «в минуты уединенных бесед с самим собой» «углубить» «вовнутрь собственной души сей тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»

«Да, как бы не так!» – посмеивается над собственными иллюзиями неплохо знающий «нас» повествователь.

Как видим, подспудная лирическая струя – это инструмент идеологической коррекции мир «чичиковых», мертвых душ, изображенный (бессознательно и мстительно) в порыве трезвого и окончательного отчаяния, преподносится (на уровне сознания) как трактат и назидание всем живущим, отчасти чичиковым. Автор понимает, что исправлять людей надо, необходимо и должно, хотя в глубине души и не верит, что это возможно сделать. И это глубинное неверие бессознательно ставит себе же в вину. Вот и превратилась замечательная книга – в сладчайшую «поэму». Лирика и «поэдность» – это ложка утопического меда в бочку с трезвящей горечью.

И все же органичность лирико-иронического симбиоза не означает, что симбиоз перестал быть уродливым. Напротив, пластическая уродливость – отличительная эстетическая характеристика «поэмы»-гротеска. Посудите сами. Заглянем в финальное наиболее пронзительное, поэнное по духу отступление. Здесь и «бойкий народ», и «расторопный мужик», и «кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вон она понеслась, понеслась, понеслась!..»

Это вам не въезд тихой сапой; выезд из царства теней и «мух» обставлен героико-патриотически, фанфарно и победительно. Русь «мчится вся вдохновленная богом!..» Кого кого победил? Наша взяла, живы будем – не помрем? Думать, что ли, начнем?

«Другие народы и государства» «постораниваются» с почтением, глядя как русские обожающие быструю езду, несутся куда-то там сломя голову. А вот куда, кстати? Ответ двусмысленно не последовало. Из благих побуждений можно предположить, что в светлое будущее мчится страна, разметнувшаяся на полсвета, туда, где обращают внимание прежде на сидящих в экипаже, а потом уже на колеса. «Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца?»

Чего греха таить, читать подобное особенно приятно после того, как насмотрелся на хлопоты нерасторопного дядьки Митяя (похожего, кстати сказать, «на деревенскую колокольню, или, лучше, на крючок, которым достают воду в колодцах») и самобытных

тупого дядьки Миня (с черною, как уголь, бородою и брюхом, похожим на тот исполинский самовар, в котором варится сбитень для всего прозябнувшего рынка») Почему бы не вывести расторопного мужика в самом тексте, а не сублимировать тоску по идеалу в лирический ключ? Уж не потому ли, что это означало бы пойти вразрез не с реализмом даже, а с чутьем художника: заставить себя изображать не то, что вижу и чувствую, а то, что хотелось бы видеть? Гений – он лиры милой не отдаст. Вот во втором томе и выдано желаемое за действительное, поэтому сусально-лубочная модель попросту лишена художественной энергетики и мощи. Худосочная модель, ибо из пальца высосана придумана, лишена живительных (то есть внутренне противоречивых) красок реальности. Лирика отдана идеологии, сознание катастрофически преобладает над бессознательным. Назвать человека умным, руководствуясь умными побуждениями, еще не значит изобразить живую душу. Возьмем Константина Федоровича Костанжогло. «Уж такого умного человека нигде во всем свете нельзя сыскать.» Но это не помешало Константину Федоровичу в художественном смысле остаться мертвой душой (хотя в смысле духовном стратегия оживления намечена верно).

Лирические отступления задуманы как квинтэссенция и средоточие «духа живаго», как перспектива миру траги-иронического гротеска. В Россию, как известно, можно только верить, вот вера и стала альтернативой омертвленной душе. Если бы Гоголь отдавал себе отчет, что верующая душа – это всего только разновидность мертвой души! Какими сочно-мрачными красками заиграл его inferнальный город NN, опрокинувшись в неожиданный семантический план. И вот Гоголь...

Ценен не «прямой» смысл, а двусмысленный тон отступлений, в которых задана поэтическая установка на одухотворенность, где пульсирует вера в «живой и бойкий русский ум». Вот откуда органическая спайка со здоровьем и нормальностью трагико-иронического пафоса, ибо то, что так «кучеряво» изображено, следует оценить как сплав трагизма и иронии. Это очень высокая точка отсчета, реализованная в амбивалентной интонации повествователя. Его «образ» и есть точка отсчета в произведении, в соотношении с фигурой «автора» в истинном свете и масштабе предстают все остальные фигуры. Таким видится замысел «Мертвых душ».

Повествователь наивно верит, что люди могут быть не такими, какие они есть и какими он их восхитительно изобразил. Вот этот «задний» лирический ход демонстрирует запас человечности, гуманности, неиссякаемой веры, как принято считать.

На самом деле образ повествователя превращается в комический персонаж проливающий крокодиловы слезы над миром собственного гениального трагического гротеска. Точка отсчета становится иллюзорной, содержанием ее выступает смысловая и гносеологическая пустота -- жалкое credo запутавшегося пророка. Подлинная точка отсчета, на которую объективно претендует хитроумный замысел масштабного полотна, -- учение о двух типах сознания, моделирующем и рефлектирующем. Гоголь талантливо показал дураков разных мастей; объяснять же, почему они дураки и кто такие умники – не его дело, не его тема, он в этом попросту ничего не смыслит.

Таковы величие и комизм Гоголя, который, при ближайшем рассмотрении, дает повод над собой посмеяться, а заодно и над теми, кто принимает его «незримые» миру слезы за влагу истины. Хочешь понять Гоголя – надо не плакать, не смеяться, а понимать.

А дальше – читайте сами, и можете верить Николаю Васильевичу Гоголю, не верить себе или верить в то, что вы ни во что не верите, или потешаться над Чичиковым в себе и в Гоголе. Счастливого пути. Сами ищите дорогу из царства мертвых, куда вы попали ненароком заплутав среди бела дня, куда изящным эстетическим финтом вовлек вас лукавый автор, сам не очень-то представляющий, где искать выход. Запрягайте своих птиц-тройку.

Авось, вывезет.

4.5. СВЯТОЕ ЧУВСТВО «Пе Пе Же»

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

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

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

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

Ответ как бы известен: любовь воспевают.

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

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

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

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

Итак, Желтков не скрывает: «Случилось так, что меня в жизни не интересует ничего: ни политика, ни наука, ни философия, ни забота о будущем счастье людей – для меня вся жизнь заключается только в Вас». Любопытный ряд выстроил Желтков: «наука» и

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

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

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

Однако мсье Желтков лукавит. «От глубины души благодарю Вас за то, что Вы были моей единственной радостью в жизни, единственным утешением, **единственной мыслью**». Если даже допустить, что Желтков вознагражден был не маниакальной мыслью и не болезнью, то ненормальность и патология все равно налицо. И заключается эта патология в том, что мужчине навязан был женский тип мироощущения и женский способ самореализации. Идеальная любовь, конечно, может быть святой, но она не может быть нормальной. Раствориться в чувстве, замкнуться на нем как на «единственной радости» и «единственном утешении» -- это религиозно-психологическая модель и реакция приспособления. Архетип такого типичного отношения – дефицит мужского начала. Это ложное слюнвявое рыцарство человека, который боится любить настоящему, а потому выдумывает идеальную, святую, недостижимую любовь, которая ни к чему хорошему не приведет, но избавит от реальных проблем. Ты не будешь мужчиной – но сохранишь лицо. Замещение реальности – епархия З. Фрейда, без которого в этой

душещипательной истории разобраться невозможно. Мужчина завоевывает женщину именно тем, что он мужчина, уж коль скоро мы говорим о любви между разными полами. «Безнадежная и вежливая любовь» в течение семи лет – это нечто настолько культурно рафинированное, извлеченное из области культурных извращений, что жизнью и не пахнет.

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

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

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

Восторженный генерал нагородил немало дельного; надо только понять его сумбурный, типично женский монолог, то есть аналитически отделить вредоносную романтическую чепуху от мыслей острых и объективных (мужчина в генерале не-нет да и

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

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

-- О, конечно, конечно, бабушка...»

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

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

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

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

Писатель Куприн, очень и очень неглубокий художник, весьма поверхностно затронул и отразил реальную природу человека с ее реальными «хорошими» и «плохими» свойствами. Романтизм, основанный на императиве благих намерений, – наиболее типичная и популярная в таких случаях краска и стратегия. А уж куда ведут благие

намерения – это дело десятое. Мечтать не думать. Поэтизация и абсолютизация исключительно женского начала (хорошего много не бывает), той любви, которая «должна быть трагедией», «величайшей тайной в мире», которой не должны касаться «никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы», -- это заблуждение сродни религиозному. И то, и другое эксплуатируют любовь. Любовь, по словам одного из героев «Поединка», «станет светлой религией мира». Звучит очень благородно и прогрессивно. Да такая бездумная и жестокая по отношению к человеку любовь только и может быть «трагедией», «величайшей тайной в мире» etc. Такая любовь и кончается только смертью. Из любви к жизни – выбираю смерть... Ужасно благородно.

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

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

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

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

«А другой случай был совсем жалкий. И такая же женщина была, как и первая, только молодая и красивая. Очень и очень нехорошо себя вела. На что уж мы легко глядели на эти домашние романы, но даже и нас коробило. А муж – ничего. Все знал, все видел и молчал. Друзья намекали ему, а он только руками отмахивался: «Оставьте, оставьте... Не мое дело, не мое дело... Пусть только Леночка будет счастлива!..» Такой олух!» Чудо и тайна. «Под конец сошлась она накрепко с поручиком Вишняковым, субалтерном из ихней роты. Так втроем и жили в двумужественном браке». Это ж сколько надо мужества,

чтобы жить в «двумужественном» браке ради счастья любимой! А дальше Вера слышала самое жалкое: «Ты, может быть, думаешь, что этот капитан (муж Леночки – А.А.) был какая-нибудь тряпка? Размазня? Стрекозиная душа? Ничуть. Он был храбрым солдатом. Под Зелеными Горами он шесть раз водил свою роту на турецкий редут, и у него от двухсот человек осталось только четырнадцать. Дважды раненный – он отказался идти на перевязочный пункт. Вот он был какой. Солдаты на него богу молились.»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Таким образом, идеалы – это и есть способ искажения действительности, и не сусальщики этот способ выдумали. Это универсальная художественная технология.

Поэтому в данном случае уместно и продуктивно вести речь о конкретных идеалах, о модели жизнеустройства и человека, на которые ориентируется сусальный реализм.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А то у нас в предмете, как с подобной моделью соотносится тип «чудика», являющийся одновременно сыном и пасынком «мира». Чудик – это ведь открытие не только литературного, но и нравственно-духовного порядка, продукт времени, с одной стороны; а с другой (с той, которую любят игнорировать историки литературы) – явление,

содержащее вневременной закономерный (архетипический) ход на пути взросления. Взрослеть, духовно взрослеть – значит отрываться от почвы. Вот чудик и будет интересоваться нас как тип маргинальный, уже отрывающийся от почвы, однако не определившийся с тем, куда же ему теперь вращаться, что считать новой почвой. Он вырван из почвы, вянет и пропадает на корню.

2

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

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

Кто не знает «Чудика»?

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

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

Чудик заискивает перед городом, «уважает» городских людей и одновременно побаивается отдельных представителей продвинутой культуры, а именно: «хулиганов и продавцов». Более чем странная классификация – так ведь чудик и не классифицирует, он

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

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

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

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

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

Интеллигентный товарищ отвернулся к окну и больше не говорил.»

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

А что, собственно, не так?

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

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

-- Как это? -- не понял Чудик.

Читатель громко засмеялся и больше не стал говорить.»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Василий Егорыч услышал вопли снохи еще на крыльце. «Чудик поспешил сойти с крыльца... А дальше не знал, что делать. Опять ему стало больно. Когда его ненавидели,

ему было очень больно. И страшно. Казалось: ну, теперь все, зачем же жить? И хотелось куда-нибудь уйти подальше от людей, которые ненавидят его или смеются.

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

Трагикомедия: и смех, и грех.

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

Тополя-а, тополя-а...

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

В одном месте Чудик поскользнулся, чуть не упал.»

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

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

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

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

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

преобладает гуманистическая озабоченность – этот «чеховский» подтекст незримо витает вокруг да около) – неясно.

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

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

3

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

-- Зачем же, Семка? – спрашивали.

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

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

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

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

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

Как же реализована эта главная антитеза?

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

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

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

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

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

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

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

Важно то, что обречена не только красота, но и такие «чудики», как Семка, далекие от культуры, однако чуткие к красоте. Он замкнулся с тех пор – замкнулся и экзистенциальный круг: стихийно чуткая и отзывчивая душа не может толком объяснить, зачем необходимо присутствие в мире красоты; а те, кто великолепно разъясняют, -- уже не могут «заболеть» красотой, они глухи к ней. Душевная глухота вновь соседствует с блеском интеллекта, и даже порождается последним: такие отношения психики и сознания выстроены в рассказе. Бессмысленная бескомпромиссность Семки – это форма протеста против поверхностной культуры «интеллигентных товарищей» -- попов, писателей, чиновников (духовных пастырей общества, изображенных пусть и в

неброском, но сатирическом ключе) – и одновременно стремление к той культуре, где от тебя не требуют объяснять ценность красоты. Семка чувствует себя выше «этой» городской культуры (он «почему-то решил, что с писателями и попами надо говорить на «ты»»), но чувствует также, что не дотягивает до культуры настоящей. Он рвется к тому, чего нет в жизни, и не может опереться на то, что есть. Вновь оживают знакомые нам гримасы трагикомедии.

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

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

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

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

4.7. «РОЖДЕСТВО» КРАСОТЫ (АНАЛИЗ РАССКАЗА В.В. НАБОКОВА)

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

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

Присмотримся к сердцевине любого художественного произведения – к принципам обусловленности поведения героя, которые всегда пафосно окрашены (оценены). «Принципы» (точка зрения или логика персонажа) плюс «пафос» (авторская позиция) – вот

важнейшие составляющие творческого метода писателя, которые воплощаются в стиле. Творческий метод Набокова чрезвычайно любопытен.

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

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

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

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

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

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

Начало рассказа задает эмоциональный тон повествованию.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вот как сообщает повествователь о смерти сына Слепцова: «Совсем недавно, в Петербурге, – радостно, жадно поговорив в бреду о школе, о велосипеде, о какой-то индийской бабочке, – он умер, и вчера Слепцов перевез тяжелый, словно всей жизнью наполненный, гроб в деревню, в маленький белокаменный склеп близ сельской церкви». Эта

фраза – та клеточка художественности, в которой сконцентрирована суть рассказа. Ключевое слово «умер» – спрятано во фразе, завуалировано. Его эмоциональное воздействие максимально амортизировано, ослаблено. Если бы фраза обрывалась на слове «умер», впечатление было бы максимально близким к реальности. Это звучало бы просто и грубо (вспомним ту же повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича»). Набоков не дает сосредоточиться на этом впечатлении и заговаривает читателя, сообщая ему о гробе, деревне, склепе, церкви... Кроме того, слово «умер» обрывает ряд «радостный»: школа, велосипед, индийская бабочка.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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