

ГЕОРГИЙ ГАЧЕВ

Национальные  
образы  
мира



**ГЕОРГИЙ ГАЧЕВ**  
**Национальные  
образы  
мира**

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ  
РУССКИЙ  
БОЛГАРСКИЙ  
КИРГИЗСКИЙ  
ГРУЗИНСКИЙ  
АРМЯНСКИЙ

МОСКВА  
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ  
1988

ББК 83 ЗР7

Г 24



Г  $\frac{460300000-093}{083(02)-88}$  433-87

ISBN 5-265-00506-4

© Издательство  
«Советский писатель», 1988

## О ГЕОРГИИ ГАЧЕВЕ И ЕГО КНИГЕ

Книга Г. Д. Гачева, с которой предстоит познакомиться читателю, не имеет аналогов в истории нашей литературоведческой и культурологической мысли. Эта работа оригинальна по жанру и методу, резко своеобразна по стилю. В течение многих лет автор занимался постижением и описанием национальных типов культуры и предлагает нам первые эскизы своего фантастически смелого художественно-научного проекта.

Нет смысла в коротком предисловии подробно обращаться к содержанию этой сложной книги. Здесь разворачиваются увлекательные картины жизни культур России и Болгарии, Киргизии и Грузии, Армении и многих других народов. Моя цель иная: рассказать об авторе, познакомить читателей с основными идеями, которые он исповедует, и с методом, которым он стремится добывать истину.

Георгий Дмитриевич Гачев (род. в 1929 году) — сын известного деятеля болгарской и советской культуры, политэмигранта Дмитрия Ивановича Гачева (1902—1945), эстетика, литератора и музыковеда. В СССР хорошо известны работы Д. И. Гачева на стыке философии, музыки и литературы: «Вагнер и Фейербах», «Декарт и эстетика», «Стендаль о музыке» и др. Его перу принадлежит книга «Эстетические взгляды Дидро» (2-е изд. — 1961). Георгий Гачев унаследовал от отца широкие интересы и синтетический подход к явлениям мировой культуры.

В 1964 году вышла первая книга Г. Д. Гачева «Ускоренное развитие литературы» (изд-во «Наука»), где автор раскрыл закономерности художественного процесса, действующие в «молодых» культурах Восточной Европы XIX в. и Азии, Африки и Латинской Америки XX века. Основная идея работы такова: индивидуальное духовное развитие народа (онтогенез) даже в условиях революционного исторического скачка все равно воспроизводит в сжатом виде необходимые стадии мировой культуры (филогенез). Впоследствии эта идея будет подробно конкретизирована Гачевым в его книгах о творчестве Чингиза Айтматова («Любовь, человек, эпоха». М., «Совет-

ский писатель», 1965; «Чингиз Айтматов и мировая литература». Фрунзе, «Кыргызстан», 1982).

Г. Гачев является также автором теоретических трудов: «Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа» (М., «Искусство», 1972); «Образ в русской художественной культуре» (М., «Искусство», 1981); «Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр» (М., «Просвещение», 1968). Он доктор филологических наук и в настоящее время работает старшим научным сотрудником Института славяноведения и балканистики АН СССР.

О трудах Г. Д. Гачева сочувственно отзывались академики Д. С. Лихачев, Б. М. Кедров, член-корреспондент АН СССР Е. Л. Фейнберг. За книгу «Ускоренное развитие культуры», вышедшую на болгарском языке, он удостоен премии Болгарской академии наук (1980).

Но главная работа, которой долгие годы увлечен Гачев, это исследование национальных образов (моделей) мира. Образов, постигаемых как духовное единство в богатстве национальных вариантов. Для того чтобы попытаться хотя бы вчерне решить эту задачу, понадобился новый маргинальный язык исследования, на стыке научного и художественного мышления.

Автор исповедует образное мышление мыслями, он работает со словом на уровне художественного мышления как такового. Метод необычен, однако если внимательно всмотреться, вникнуть в эти тексты, станет ясно, что в основе здесь лежит марксистский принцип целостного подхода к человеку и искусству, шире — культуре. Во времена утилитарной специализации в науке Гачев возрождает традицию философски свежего восприятия национальных культур как неслучайного, а органичного явления, обусловленного глубокими материальными и духовными причинами, среди которых автор выделяет три: природа (Космос), в которую погружен народ, склад его души (Психея) и логика его ума (Логос). При этом социально-классовое не отбрасывается. Напротив, оно пронизывает культуру, но постигается исследователем-писателем в формах, стремящихся к адекватной образности, достойной предмета, а не в рационалистической, академической манере. Гачев стремится писать на том же уровне идей и слова, который ищет и любит в литературе и искусстве, пользуясь сходным инструментарием, дополняя и развивая художественные образы своим образным миропониманием.

Право на такой текст Гачеву приходится отстаивать постоянно: «Если ты изображаешь людей — характеры и случаи между ними — ты повествователь, прозаик. Если ты выражаешь чувства (без образов людей и вне контекста случаев из жизни), ты лирик, поэт. Этим двоим дано право на текст. Ну, а если я воображаю не людей и не чувства, а идеи, проблемы, теории, эпохи культуры, художественные стили, национальные космосы — они мои персонажи,

и они в моем духе вступают в образные коллизии, меж ними сюжеты и перипетии разыгрываются — почему же невозможна такая художественная работа, требующая права на пиитические вольности и на слог неказенный, несказанный, — не принято, что раз с таким материалом, то обязательно должна быть научной и в «сциентистском» стиле? Ведь общепризнано в эстетике, что в сё может быть предметом художественного воспроизведения. Чем же мысль виноватее человека или эмоции?»

Как авторы художественных произведений в образной форме ставят и решают важнейшие вопросы бытия человека, так и критик, эстетик, философ вовсе не обязан постоянно держаться рассудочно-аналитического стиля, всё живое переводя в понятие. И он имеет полное право на синтез мысли и образа, словно бы напоминая читателю о тех синкретических временах восхода литературной мысли, когда и критики, и эстетики в сегодняшнем понимании не было, а были разные, еще строго не расчлененные по жанрово-видовым рядам, ипостаси единого Слова о мире.

Однако при чтении Гачева все же возникает мысль о границах образного своеволия в научных текстах, о стилистических берегах даже самого свободного жанра и метода. Истина здесь, как и всюду, конкретна, и если некоторые тексты автора неотразимо убеждают меня в своем праве на долгую жизнь, то другие вызывают неприятие или, по крайней мере, сомнение в своей плодотворности из-за вычурности (которая не лжет) слова-образа, вдохновенно пущенного в ход без тормозов строгого художественного контроля, обязательного для любого рода творческой деятельности. Так, читая о сходном и различном в грузинском и армянском национальном художественном сознании и восхитившись несколькими остроумными пассажами и уподоблениями, в целом остаешься неудовлетворенным самодовлеющими зигзагами авторской мысли, больше полюбившей и узнавшей на сей раз себя, нежели предмет своих штудий. Но, может быть, это проблема моего восприятия, а не гачевского текста.

В основе гачевского метода лежит не формальная и даже не диалектическая логика, а художественно-философская интуиция, то, что им самим определяется как *мысль о образ*. Автор идет уникальным путем, и если не всегда достигает желаемого философски-художественного синтеза, то, по крайней мере, открывает по дороге новые перспективы и для современной культурологии и для сравнительно-исторической поэтики. Энциклопедическая широта охвата явлений культуры многих народов, остроумная и гибкая система культурных параллелей, схождения и отталкиваний на самых разных уровнях, анализ глубоких демократических корней каждого национального образа мира делают книгу Гачева заметным событием нашей гуманитарной жизни.

Гачев патетичен, как мало кто из современных литературо-

ведов. Его жизнерадостный философствующий ум не боится барочной пышности сравнений, парадоксальной образности, своеобразного юмора, настоящего на филологической игре, доверии к семантической и звуковой глубине слова. Он пишет не отдельными красками, а как бы культурными слоями, щедро смешивая в словесной палитре аукающееся прошлое и откликающееся будущее. Отсюда метафоричность текста, его безусловный лиризм, не всегда привычный для общепринятых у нас стилевых норм в критике, а уж тем более в науке. Не всем по душе такая демонстративная свобода, такое дразнящее нарушение «правил хорошего тона». Но одного объективно отрицать невозможно: в мечтательной гачевской патетике, в ее полетах и ассоциациях заключена обаятельная сила чистого и пронизательного сознания, зовущего мир к полноте и совершенству, рассматривающего искусство как высшую форму духовной деятельности.

Многие работы Георгия Гачева еще ждут публикации. Надо открыть им дорогу к читателю. Такие литераторы и ученые, как Гачев, есть тоже наше национальное достояние, и не меньше, чем творцы эстетических ценностей как таковых. Будем же помнить об этом и беречь художественно-философскую, прагматическую мысль своим вниманием и уважением.

*Евгений Сидоров*



## ПРЕДИСЛОВИЕ 20 ЛЕТ СПУСТЯ

9.3.84. Это — книга-путь. К описанию национальных образов мира я приступил в 1964 году — и вот продолжаю доселе. Начинал сравнительно молодым, в 35, а сейчас я уже и пожилой. Это — труд моей жизни: многотомная уже написана серия. И только сейчас фактически приступаю к изданию, ибо лишь крохи доселе просочились в печать.

Трудности в этой теме стояли и стоят невероятные: и познавательного, и эмоционального, и практически-политического свойства, — то есть: постичь, не обидеть (уважить) и опубликовать. Во-первых, постичь особенности каждого народа трудно, а постигнув, суметь выразить. Во-вторых, деликатнейшая это материя и сюжет. К познанию себя каждый народ относится так же, как и человек: с одной стороны, страшно интересно узнать про себя, какой же я на самом деле, или просто как на сторонний взгляд представляюсь, выгляжу; а с другой — тут же и обида, и амбиция, и отталкивание: я всю жизнь себя понять тщусь и не могу, а ты — ишь, какой шустрый! разобрался! «Пришел-увидел-победил»! Понял меня! Определил — ограничил! Как бы не так!..

И это — действительно неустрашимый диалектический сюжет в исследовании национальных особенностей.

Тут — три, по крайней мере, лекарства.

Во-первых, конечно, исходная позиция равенства: не в том смысле, что все похоже и одинаковы, но что равноценны именно своей непохожестью и друг для друга, и как инструменты мирового оркестра Культуры — каждый незаменим в своей роли и качестве.

Во-вторых, как можно более тщательное проникновение во все стороны быта и культуры народа, детальное изучение.



В-третьих, как можно более широкий охват разных народов. Ширина тут равна глубине. Ибо сколько бы я ни изучал национальные особенности одной, русской, например, культуры, — пока я не привел их в сопоставление с национальными особенностями культуры другого народа: французского, киргизского или болгарского и проч., — ни одно мое утверждение не имеет достоверности, а шатко-валко. Так что сравнительно-сопоставительный метод тут обязателен. Причем каждый новый изученный национальный тип культуры становится прожектором-объяснителем всех предыдущих: вносит поправки к предыдущим тезисам, бросает на них новый свет и добавляет им в доказательности. Каждый одновременно — и объект, и инструмент анализа. Но также и ранее описанные образы мира со своих сторон его, новенького, облучают, наваливаются мять-тузить-объяснять. Веселая работа! «Куча мала!» Так что когда к 5 уже описанным национальным образам мира добавляется еще 2, тут не сложение понятия происходит в понимании и тех и этих, а умножение, иль даже возведение в степень: не  $5 + 2$ , но  $5 \times 2$ , и даже  $5^2$ , — т. е. не 7 и не 10, а 25 «битов информации» (как выражаются в теории последней), иль «на порядок выше» становится общее понимание.

Да и эмоционально веселее: так, участнику юношеской игры в мнения перестает быть обидно и даже весело становится, когда, прослушав мнение о себе, тут же о разных прочих столь же откровенные слышит, — и успокаивается самочувствие в нем.

Вот почему и не торопился я публиковать по кусочкам свой труд, понимая, что чем больше я наработаю описаний разных образов мира, тем более убедителен будет каждый, и проходимее в печать. Да и теперь жаль, что формат настоящей книги позволяет лишь малую часть исследования вместить.

Далее. За эти 20 лет постепенно вырабатывалась методика исследования, менялся и стиль, «и сам, покорный общему закону, переменялся я», — так что не будет здесь однородности и внешнего единства и жесткости в терминологии — да и не нужно их добиваться. Ведь всякий входящий в этот гигантский Космос национальных особенностей — оглушен, ослеплен пестротой, и лишь по частям начинает разбираться, что к чему. И те фазы в своем понимании и методе, которые проходил я,

их не миновать и другим: их поступательность — объективна.

Также менялись задачи, проблемы и объекты внутри этой темы. Если начинал я это исследование будучи литературоведом, в Институте мировой литературы, и описывал национальные образы мира на гуманитарном материале, то далее законно было задаться вопросом: а в естествознании как? не сказываются ли они и там? И я принялся изучать естественные науки и их проблемы с этой точки зрения и перешел уже на территорию Института истории естествознания и техники. Французский образ мира и стиль мышления я пытался понять в монографии «Связь физики Декарта с гуманитарной культурой Франции», английский — в монографии «Механика Ньютона и Английский Космос». Мною исследованы национальные варианты Пространства и Времени, написаны «Дневник удивлений математике» и «Гуманитарный комментарий к физике и химии», описаны разнонациональные гидростатики и ботаники, проделаны опыты художественного исследования естествознания, продемонстрирована национальная образность в мышлении естествоиспытателей, — и залежи этих трудов когда-то, вослед за этой первой книгой, должны, разумеется, войти в обиход культуры.

И стиль: сначала он был более сухо-научным, нейтральным, а затем более метафорически-образен и личен становился, ибо стал я все шире и смелее работать с «мыслеобразами» и применять «дедукцию воображения»: когда не только мысль из мысли, но и образ из образа выводится...

Всеми этими индивидуальными особенностями моего исследования национальных особенностей объясняется и построение настоящей книги, и надобность датировки отдельных разделов.

Книгу надо читать не только как научный труд, но и как повествование, где главный герой — испытующая мысль, и драму ее борений с трудно постигаемым материалом созерцать — и сострадать... Соответственно, введу фигуру Ведущего — меня нынешнего, кто будет вести читателя-зрителя от сцены к сцене, представляя и комментируя по надобности.

О, это на удачную идею я попал! Фигура Ведущего, поводыря Вергилия по многонациональной «божественной комедии» Бытия, поможет образовать единство, склеить разнородные и разновременные части иссле-

дования. В то же время Ведущий имеет право вступать в диалог, оспаривать, критиковать, пояснять и т. д., что создаст новый динамизм, драматизм и живость. Ведущий может к тогдашнему слову добавлять антитезис — и в то же время не отменять мысль-слово того времени нынешним утверждением, которое ведь тоже частично и не самостоит, а производно от того, что я думал об этом же предмете 20 лет назад.

Итак, начинаем! Занавес!

— Но еще минуточку! — спохватываюсь ввести одно уразумение. — Кто ж мы друг другу: тот, тогда писать начавший, и я нынешний? По возрасту — сын он мне вполне: мне 55, тому — 35. Ну, а по хронологии, по положению на шкале времени, тот — предшествует мне нынешнему, так что я — сын его. Вот воистину: «неслиянно и нераздельно» — отец в сыне и сын в отце.

Ну, а теперь, взявшись за руки, войдем в храмину труда сего нашего общего, совокупного.

---

## ПРОЛОГ ВЕДУЩЕГО

9.3.84. Прежде всего обязан я объяснением перед «почтеннейшей публикой», как я дошел до жизни такой, чтоб заниматься национальным. То есть, предысторию дать: что не с бухты-барухты, а уж довольно большой духовно-интеллектуальный путь пройден перед этим, и как и отчего назрела эта задача.

Моя излюбленная идея до того была историческая — что ж, это понятно: молодого человека, кто «и жить торопится, и чувствовать спешит», и в объекте теории воодушевляет пафос бурных изменений форм культуры, стадий литературы: как они «в снятом виде» существуют в современности. В этом русле мною с 1955 по 1958 год разрабатывалась теория ускоренного развития культуры: см. мою книгу «Ускоренное развитие литературы» (М., «Наука», 1964). Там я показал, что 50 лет болгарской литературы в середине XIX века стадияльно равны трём тысячелетиям западноевропейского литературного цикла и почти тысяче лет русского литературного процесса, т. е. развита своего рода теория относительности в культуре.

Когда я прочитал затем повесть Чингиза Айтматова «Джамиля», написанную как раз в ситуации ускоренного развития киргизской литературы в советских условиях, я еще раз убедился в актуальности занимавшей меня проблемы и применил свою теорию к ее анализу и показал, как вся мировая литература — в одном про-

изведении этом прочитывается: см. мою книгу «Любовь, человек, эпоха. (Рассуждение о повести «Джамиля» Чингиза Айтматова)» (М., «Советский писатель», 1965); а также эту работу в восстановленном виде — книгу «Чингиз Айтматов и мировая литература» (Фрунзе, «Кыргызстан», 1982).

Как раз в это время в Институте мировой литературы был задуман новый тип теории литературы, реализованный в трехтомной академической «Теории литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (М., «Наука», 1962—1965). Я был привлечен к этой работе. Нас воодушевлял принцип единства исторического и логического, согласно которому истинная теория явления разворачивается как его история. Я взялся за категорию художественного образа и исследовал его развитие в ходе истории, в результате чего мною было написано нечто вроде панорамы развития мировой литературы: см. «Развитие образного сознания в литературе» — глава в I томе озаглавленной «Теории литературы», а также книгу «Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа» (М., «Искусство», 1972) и опыт философии русской литературы — в книге «Образ в русской художественной культуре» (М., «Искусство», 1981), — это вышли потом, а написаны-то в 59—60-м году.

Но вот, отдав столько лет и сил увлеченному исследованию изменений, естественно мне было наконец призадуматься: а что изменяется и, значит, — пребывает в ходе исторического развития? Так я перешел в 1961 г. к следующему циклу работ, где исследуется уже не процесс, а сущность. «По истории или по истине (понимать вещь)?» — так нарочито резко сформулировал я для себя тогда вопрос (понимая, естественно, их взаимопереплетенность). Тема «Разделение литературы на роды и виды», за которую я взялся для 2-го тома «Теории литературы», была превращена мною в работу о содержательности формы: см. книгу «Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр» (М., «Просвещение», 1968).

Углубляясь в суть всего, подведен я был вскоре и к следующему фундаментальному вопросу: а з а ч е м я? То есть: почему я сейчас взялся решать именно эту задачу: в чем содержательность форм?.. — Ну конечно: моя жизнь и разбушевавшиеся в ней страсти уперлись в костяные формы быта, а то, что я пишу, «ни в какие ворота не лезет» — так мне говорят, — то есть, выламывается жанром и стилем своим из сложившихся форм разделения труда, и я — жанровый преступник. Так что теоретический трактат есть по сути мое самоисследование и «прескорбное оправдание»... И всякая отвлеченная теория — есть исповедь автора.

Итак, направив рефлексию на себя, я обнаружил, что парения моей теоретической мысли связаны и ее ходы предопределены моими переживаниями и ситуациями, и «у кого что болит, тот о том и говорит» — пусть в наисублимированнейших научных построениях.

Там, не осознавая того, каждый мыслитель решает и проецирует уравнения своего существования. Так оборотись на это — и исследуй эту взаимосвязь напрямую и не хитря!

И взял я трактат о содержательности форм и сопряг его с личным дневником, который я вел тогда; между ними обнажились перетекания, и в итоге сложилась книга, которую я назвал «60 дней в мышлении» (ибо два месяца: август — сентябрь 1961 года она интенсивно работалась), где три слоя текста — три ипостаси автора: человек живущий (дневник), мыслящий (трактат) и рефлектирующий (комментарий между ними).

Так был выработан принцип «привлеченного мышления» и жанр «жизнемысли», которым я и работаю всё с тех пор почти 25 уж лет: дается не только мышление об объективном предмете и проблеме, но не прячется и прибор (=я живущий), не умалчивается, в каком жизненно-страстном состоянии он в данный момент находится и, соответственно, какие направления ему по сердцу, а какие антипатичны, какие стороны он видит плохо и каких искажений можно ожидать в его понятиях. Рефлексия о субъекте исследования оказывается нужна для добычи более честной объективной истины.

Как видите, большой уж путь духовного развития был пройден — и до сих пор не весь он введен в культуру: «60 дней» опубликованы лишь в трактатной своей части: «Содержательность форм». А тогда, в 1961 году, совсем шарахались редактора от сих моих текстов — и распростился я со всем и ушел в народ и на флот: в 1962 и 63 годах работал слесарем и матросом в Черноморском пароходстве. А там уж, само собой, потянуло в заграниплавание: свет повидать, другие страны. Но не удалось мне это. И когда я с 64-го года вернулся к интеллектуальной работе, импульс этот и рана жили во мне и направляли, — и вот лет через 10—12, уж в самом кишении работ о национальных образах мира, дошло до меня: Ба! Да ведь это же — твой способ путешествовать! Так ты удовлетворяешь эту потребность. Не имея возможности путешествовать телом, ты путешествуешь интеллектуально, в воображении. Так что вот — исповедуюсь, каков личный двигатель этих моих 20-летних исследований: он — Магелланов! Кругосветка!

Правда, не осознавал я этого вначале. Возвращаясь с флота снова к умственной деятельности, я затеял писать *историю совести*, т. е. если прежде развитие эстетического сознания меня влекло, то теперь историей нравственного сознания во человечестве намеревался заняться. Однако когда я приступил с этим своим сюжетом к Михаилу Михайловичу Бахтину (в оранжерейном проходе в Малеевке мы присели в лето 64-го), он, выслушав, спросил: «А на что Вы обопрете совесть? Для меня это — Бог». И на мое молчание-мычание добавил: «Ну что ж, пишите, как будто бы совесть была последней

инстанцией». Этот вопрос продолжал работать во мне, и очевидно стало, что со-весть, как некое со-ведание, скоординирована с неким представлением об устройении мира, с «хорошо» и «плохо», с «да» и «нет» в нем, — так что *их* надо исследовать, фундаментально различные и в разные исторические эпохи, и у разных народов. Эпохами я уж занимался 10 лет до того, теперь же увлекло разнообразие национальных картин мира и соответствующих им систем ценностей и логик.

Первой из работ стала статья «Разговор с Буряком о национальном вообще и о национальном в кино», которую я написал летом 1964 г. для журнала «Искусство кино» — как ответ на статью Б. Буряка «Интернациональное — не безнациональное» («Искусство кино», 1964, № 2). Статья разрослась и опубликована не была. Общую часть из нее я ныне предлагаю под именем: «Включаясь в споры о национальном...» В ней — мой приступ к проблеме национального и свежесть первых удивлений.



## ВКЛЮЧАЯСЬ В СПОРЫ О НАЦИОНАЛЬНОМ...

### I

Если приглядеться ко многообразным оттенкам в понимании общности и различий между народами, все они сводятся к схеме: *много из одного* (что наиболее чисто выражено старинным преданием о Вавилонском творении столпа) или: *один из многого* (перспектива будущего слияния народов и языков в универсальном человечестве). В рамках этих схем и движутся обычно соображения о судьбе наций.

«На всей земле был один язык и одно наречие», — рассказывает библейская легенда о золотом веке человечества. В этом однообразии была великая сила монолитности, люди решили использовать ее и построить монолит до небес. И тогда, убоившись дерзаний людей, библейский Бог размыслил: «Вот один народ, и один у всех язык; и вот, что начали они делать, и не отстанут они от того, что выдумали делать. Сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого» (Быт., II, 6—7).

Так люди были *покараны* разнообразием. Как хорошо было, когда все было одинаково! Покой! Нирвана! Никакого волнующего многоголосия. Даже концов не надо сводить с концами, ибо нигде, ни в чем нет раздвоения. Сам всепонимающий Господь исходил из предположения, что понятие «один» — спутник счастья. Многие, если заглянут во глубину души своей и проанализируют свое представление о счастье, будущем золотом веке человечества, то найдут в себе тот же принцип: будет один народ, и один язык, и одни понятия, все сольются в единстве, и будет покой.

И вдруг единство раздвоилось, размножилось. Явилось много ликов, много языков. Вообразим себе этих людей, строителей столпа в Вавилоне, которые еще вчера так беспечно общались друг с другом, не задумываясь

о том, какое это благо — взаимопонятное слово, — и вдруг сегодня они ворочают языком и губами, издают полностью понятные для себя звуки — но ничего сообщить не могут, ибо для соседа эти звуки — нечленораздельная речь. И они видят глаза соседа, выпученные от усилия понять, и в паническом ужасе замкнутости в себе у того тоже лихорадочно разверзаются и глаголют уста, вопиет глотка, ворочается язык и приходят в движение руки, ноги, мышцы лица, чтобы жестами и мимикой выразить себя. Но тщетно: ведь жесты и мимика тоже различны у разных народов и понятны лишь внутри определенной системы быта, труда и знаков, — то есть для со-родичей, со-трудников.

Какая страшная картина! Вот оно, многообразие рода людского. И красота разнообразия — это пестрые цветы, выросшие на разобщении людей.

Итак, по библейскому преданию, многообразие было наслано как кара, как бич божий, и с тех пор тысячелетия хлещут людей этим бичом, так что «плодясь и размножаясь», в изолированности друг от друга, люди наплодили такую пестроту — в крови, обычаях, культуре, — что мы сейчас задыхаемся от избытка и затрудняемся, как свести концы с концами. Национальный вопрос и есть это сведение концов (начала человечества и народов) с концами (достигнутым ныне итогом и уровнем).

Но, может быть, хорошо, что произошла диссимиляция, расподобление человечества? Ведь что это значит — изолированное развитие каждого народа, имевшее место в общем до XIX—XX веков? Это означало, что каждый развивался на свой страх и риск и был Колумбом, абсолютным первооткрывателем мироздания. Брошенный в природу: в данный климат, на данную территорию: в горы, в долины, в пески, в тундру, — народ обживался, приспособлялся, а одновременно и природу стал приспособлять к себе и развил самобытную, точно отвечающую данному месту природы, материальную культуру и соответствующую психику, язык, мышление и т. д.)

Это как в науке: хорошо, когда ученые идут согласованно, координируя идеи, планы друг друга, будучи в курсе того, что делает сосед. Но тут есть и *опасность взаимовлияния* — да, да! — взаимовлияние может грозить уподоблением замыслов и путей решения. Вот почему полезны и независимые, «дублирующие» друг



друга поиски: тогда больше шансов открытия новых проблем, оригинальных решений, находок, ибо никто ни у кого не может заимствовать идею, примерно похожую на то, над чем он и сам думал, — и перестать уже напрягать свои силы, успокоиться. Даже если думают над сходными проблемами, но независимо друг от друга, проблемы неизбежно обнаружатся как разные задачи — и в итоге в больших точках, с разнообразных сторон и заходов природа будет освоена человечеством. Эта неэкономность, когда я, может быть, буду изобретать велосипед, уже открытый соседом, — может обернуться и величайшей экономией: сразу могут быть изобретены не только машины разных «марок», но с разными принципами: не на колесах, а и шагающие, например. Ибо не будут все гипнотизированы найденной кем-то гениальной идеей колеса, а будут сами искать...

Подобно этому и развивались до последних столетий племена, народы, нации. И когда с Ренессанса начался интенсивный обмен между культурами, — уже накопилось, что обменивать (чего не было бы при непрерывной единой жизни). Так что временная обособленность национальных организмов оказалась полезна для человечества в целом: и для его культуры, и даже для совершенствования «породы» людской. Ибо при обособленности народ (как Робинзон на необитаемом острове), осваивая землю, развивал максимум своих способностей. И потому, как и в науке при самостоятельных поисках, накопилось у человечества такое изобилие разнородных решений сходных задач. Например: бесчисленные способы постройки жилища, формы одежды, пения, речи, логики и т. д. И при том еще и неизвестно бывает, какое лучше. Сначала одно представляется лучше, и, кажется, всем народам следует его принять. А через некоторое время обнаруживаются язвы этого «одного» — и в неожиданном величии встает другое, может, уже отвергнутое большинством решение. Пример — новая жизнь системы Птолемея в XX веке, после открытия теории относительности. Или — способы письменной фиксации речи. До последнего времени буквенное обозначение представлялось более рентабельным, чем иероглифическое, и оно везде вводилось. Но сейчас, в связи с развитием семиотики, кибернетики, разнообразия языковых систем, в новом свете предстает иероглифическая система письма.

Эйзенштейн в связи с принципом кинокадра обратил внимание на современное «звучание» иероглифического представления мысли: «...соединяя два элемента картины с целью накопления ассоциаций, вы достигаете не только чисто физиологического, но и интеллектуального эффекта. Я сравниваю этот процесс с принципами японской письменности... Вы знаете, что японцы пишут иероглифами. Иероглиф — это значок, который изображает предмет, как картинка. Если японцу нужно показать простой предмет — корову или собаку, — он рисует маленькое стилизованное изображение. Но если он должен изобразить понятие, которое нельзя нарисовать, он достигает этого очень интересным способом. Если он изображает горе, он не может нарисовать его, но он использует два иероглифа: сердце и кинжал. Комбинация этих двух значков читается как горе. Или, если нужно изобразить пение, рисуют рот и птицу, если плач — рисуют рот и ребенка и так далее. Несомненно, это та система, которая используется в кино при комбинировании изображений»<sup>1</sup>.

И вот мы, люди XX века, стоим перед лицом этой разноголосицы, какофонии различных решений, этого кричащего избытка, натворенного народами и нациями. Что с ним делать? Но тут уж выбора нет. Точнее задать вопрос: что с ним делается? В какую сторону идет дело?

Ситуация, в которой уже более столетия находится человечество, — это крах изоляции, разлом стен и перегородок: народы и нации стали как интенсивно сообщающиеся сосуды. Но что при этом происходит? Взаимное обогащение? Расширение опыта, доступного каждой нации? — В целом, в итоге — да. — Взаимное уподобление, унификация? — В целом, в итоге — да. Один, «европейский» костюм носят во всем мире. В Киргизии не поешь в столовой бешбармак, а тебе предложат *меню*, в котором *шницель, гуляш, котлеты, компот*. Моды, прически, столики, асфальт, такси, магнитофон, телевизор — быт людей стремительно унифицируется.

И здесь могут быть разные случаи и судьбы у наций. Одно дело, когда обмениваются равный с равным, как, например, в эпоху Возрождения вступали в контакт русский с поляком, итальянец с германцем, испанец

---

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Избр. произведения в 6-ти томах, т. 1. М., 1964, с. 565.

с мавром. Народы развивались параллельно друг другу, и хотя пошли в разные стороны, но примерно один по исторической длине (или интенсивности) путь прошли. Так что в ходе контакта нет стороны превосходящей, и ни один народ не уподобляется другому...

Другой случай, когда в контакт вступают чукча с русским. Хотя юридически они равны, но практически один народ дает другому больше, чем берет. С помощью русской культуры развитие отсталого в прошлом народа идет ускоренно. Приветливо открываются двери школ и университетов, строятся аэродромы, из юрт и яранг население перебирается в благоустроенные дома, вместо знахарей и шаманов — врачи, вместо старых песен и верований — песни современных композиторов, симфоническая музыка, радио, телевизор; одежда уже — костюм, пальто и валенки, купленные в магазине, а не сшитые самостоятельно из шкур; электрический свет — вместо огня из сала животных; пища из магазина и столовой, полученная за бумажку в протянутой руке, а не добываемая трудным трудом охоты. И что же? Плоть народа пока сохраняется (вымирание от туберкулеза и иных болезней остановлено). Но начинаются смешанные браки. В культурных семьях говорят и дома на русском языке, ведь для понятий нового быта: газета, шкаф, котлета — нет слов в их старом языке<sup>1</sup>.

В разных концах мира сейчас слышатся первые ликующие крики новорожденных или просыпающихся народов и наций. Они сразу сталкиваются с современным уровнем производства и культуры и получают ее в общем даром (даром во всемирно-историческом смысле, т. е. что не сами у себя, своим умом и затратой своих сил открыли электричество, радио, роман Толстого, Достоевского и т. д., — хотя и с затратой жертв в национально-освободительной борьбе, пота и крови в ходе освоения этой техники и культуры).

У Уэллса в «Машине времени» человечество будущего делится на пользующихся и играющих элоев и трудящихся морлоков. И как это ни парадоксально, «старые» нации выглядят порой рабочими-морлоками, обслуживающими элоев — народы, получающие совре-

---

<sup>1</sup> Тут вводится реальная проблема; решение же ее принадлежит историческому процессу и не зависит от того, в какую здесь сторону склонялся мой ум тогда, в 64-м, или склоняется ныне, в 87-м. — В е д. 12.1.87.

менную цивилизацию (с ее добром и злом, достижениями и противоречиями) почти в готовом виде, чуть ли не в целлофановой упаковке с клеймом: «сделано в опытной лаборатории цивилизации».

«Досталось даром!» ...Когда детям дается даром то, за что мы боролись и кровь проливали, — мы им все время говорим: «Цените!» Досталось даром! — Это плохо: ведь не знают цену многим вещам, труду, на них затраченному. А может быть, и хорошо? Значит — силы свежие на новое будут потрачены и более результативно?.. Недаром так долго на запасных своих путях держала история эти «молодые» народы...

Вот почему и Маркс не был только «прогрессистом», и грядущее коммунистическое общество представлял как синтез исторического и естественного человека, как возрождение на высшей основе тех основ человеческого общежития, первообразом которых было устройство общества, естественно развившегося из природы. «Вот почему кажется, — писал К. Маркс, — что древнее воззрение, согласно которому человек, как бы он ни был ограничен в национальном, религиозном, политическом отношении, все же всегда выступает как цель производства, куда возвышеннее, если сопоставить его с современным миром, где производство выступает как цель человека, а богатство как цель производства... Поэтому младенческий древний мир представляется, с одной стороны, чем-то более возвышенным, нежели современный»<sup>1</sup>.

Для человечества и для решения его задач ценны как современное многослойное производство и духовная культура, так и предшествующие, свободные от отчуждения формы людского общежития и духовной культуры. И то, что мы ценим народы независимо от расы и цвета их кожи, а культуры — независимо от уровня их развития, — не есть просто знак формального к ним уважения. Это уважение есть признание равной ценности для будущих судеб человечества усилий разных народов, которые тем прежде всего разнятся друг от друга, что реализуют в себе какое-то неподменяемое соединение общих всем народам фаз развития.

Не случайно человечество именно в XX веке стало подтягивать свои «резервы» — народы, временно стоявшие в стороне от столбовой дороги всемирно-истори-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1957, с. 180, 181.

ческого движения, и для решения новых вызревших в человечестве задач привлекать наряду со «старыми» историческими нациями и эти свежие силы. Видимо, без них эти задачи не могут быть ни поставлены по-настоящему, ни поняты, ни решены. И закономерность слияния в XX в. пролетарского социалистического движения «старых» европейских стран с национально-освободительным движением колониальных или угнетенных империализмом народов в единый фронт — есть одно из выражений этой, с обеих сторон (современной цивилизации и «отсталых» народов) невозможности обойтись друг без друга.

Интернационализм таким образом раскрывается как сотрудничество, общее дело народов. Социализм есть не просто подтягивание «отсталых» народов до уровня передовых, но есть общая стройка. И создается она не среднеарифметическим общим навыком, а так, что один народ умеет то, чего не умеет другой, где вклад чукчи и каков он есть (а не только каким может стать) столь же необходим, как и вклад сознательного французского рабочего-коммуниста.

Такой интернационализм есть любовь к разнообразию, дорожение непохожестью народов, отчего они друг другу необходимы, и на такой основе вызревает подлинная дружба народов, их братство.

## 2

Чем же объясняется живость и привлекательность национальной идеи в столь бурно сближающем народы двадцатом веке? Дело в том, что религиозный идеал бога к нашему времени истрепался. Социальные идеалы сами честно о себе говорят, что они временны, исторически обусловлены. Национальное же сообщает человеку идеал и бессмертие, и притом подает их в интимно-личном, достоверном виде.

Само понятие «Родина» в этом смысле показательно. Родина — это такое общественное, духовное целое, которое и телесно: связано с родом, кровью, при-родой, землей. Состав Родины аналогичен составу человеческого существа: дух и тело. И любовь к родине аналогична любви к ближнему. Вот почему, когда общественный идеал выступает как «Родина», — он наиболее интимен и может лично восприниматься.

«Н а р о д» — это вечность в телесной форме. И в этом смысле если «н а ц и я» — историческая категория, то «народ» — относительно, по крайней мере на необозримый для личности срок, — выходит из-под власти времени. И этого достаточно, чтобы видеть в нем телесное бессмертие, бессмертие и своего тела: т. е. породы, крови и земли, из которых и я соткан и чем пропитан и куда возвращаюсь (в землю, в кровь и тело своих детей); и своей души (мои песни, любимые мои березки и клейкие листочки); и своего духа и мысли (бессмертие слова, языка, литературы и т. д.). И как индивид не верит, не может представить свою смерть (хотя точно знает, что умрет), — этого же эмоционального неверия достаточно, чтобы ощущать бессмертие народа.

Я не берусь здесь за научное различие нации и народа, а лишь пытаюсь различить отношение к ним человека. Собственно — *нацию* никто не ощущает. Это — более отвлеченное понятие, взгляд на меня и мой народ *извне*: со стороны человечества, многонационального государства, цивилизации. И в другом народе сам я вижу нацию — т. е. что-то для меня абстрактное.

— Какой Вы нации? — мы спрашиваем чужого человека. Недаром в паспорте спрашивается: национальность, а не «к какому народу принадлежите?». Национальность требует удостоверения. А народ — другое. Он достоверен для меня, самоочевиден. Его доказывать и объяснять не надо. Нация — понятие из сферы доказательств; понятие «народ» — лежит в сфере аксиом.

Народ — это атмосфера и почва, природа, материя моей жизни: воздух, земля, небо — как дом, как семья, только большой дом и большая семья. Да, народ — это моя природа, мое природно-общественное существование. Нация — это чисто общественное, производственно-историческое существование — как что-то учтенное, ограниченное в начале и конце, от сих до сих.

Нация — это обязательно территория (даже не «мать-сыра земля», а именно научно-учено: «территория»). Народ — это прежде всего тела людей, т. е. вложен в более прочную (в некотором роде) и независимую материю. Народ может перемещаться (как кочевые), изгоняться, рассеиваться — и все же быть и ощущаться как бессмертная целостность.

Я недаром так долго рассматриваю различие понятий «народ» и «нация». Ведь в современном мире

народов больше, чем наций. То же — и у нас в Советском Союзе. В Дагестане, например, — 35 народов, но лишь 7 из них, а именно те, у которых появилась письменность, могут считаться нациями. (Притом бывало, что формировали искусственные нации и письменности, литературы — оттого, что так уж положено для равноправия...)

Маленькое отступление.

Проходим по школьному двору.

— Фадеев! Я жду, пока ты успокоишься, — строго сказала учительница с мячом в руках, стоя перед кругом ребятишек, подпрыгивающих в нетерпеливом ожидании игры.

«Фадеев?» — подумал я, глядя на этого пацана. А ведь дома он — сын Ленька, средоточие любви и надежд семьи. Существо-то, человек-то один и тот же. И мне тут же пришла аналогия. Народ — это целостность людей — как сын Ленька, дочка Леночка... Нация — это то же существование, но уже как Фадеев Леонид, стоящий в ряду таких же 40 одетых в форму учеников и извлеченный из них глазами и голосом учителя.

Итак, в мире неустойчивости, катастрофических «премен жребия земного», смены обществ, государств и властей, раздела территорий (картину чего столь живо развертывает двадцатый век) народ — это «земная вечность», опора моей деятельности на земле. Сама любовь к жизни только в любви к *этой* земле, природе, людям, народу — т. е. к стабильному телу природы — возможна (можно осознавать, но нельзя любить чистое движение, процесс, чистый прогресс — эту цепную реакцию испаряющихся мгновений, этот апофеоз исчезновений).

И когда Иван Карамазов, этот наиболее «абстрактный», всечеловеческий из героев Достоевского, исповедуется Алеше в своей яростной жажде жизни, — он о чем говорит? «Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь за что и любить, дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже, может быть, перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтить его сердцем»<sup>1</sup>. Но эти «клейкие весенние листочки» русский не может в своем представлении видеть иначе, чем на теле тополя, небо — иное, чем то,

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1958, с. 288—289.

под которым выросал. Не будь этих «особых примет» природы — отняты, подорваны корни любви к жизни. И на безличном, абстрактно-химическом асфальте — она уцерблена. И «любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам» (Пушкин) тоже требует тела земли, а не библиотеки крематория...

Народы — равновелики, тогда как нации бывают более или менее «знатные», древние, цивилизованные — и им приходится все время отстаивать равенство прав. А к народу и служению своему народу — будь в нем всего тысяча или сто тысяч человек — уже не подойдешь с меркой количества: какой народ стоит, какой не стоит служения. Такой вычислительный подход здесь сразу отпадает. И прекрасен борец за освобождение народа, большого или малого, Иван Сусанин или Христо Ботев, или какого-либо из микронародов и племен, которых сейчас так много в мире. Ибо народ — это живая целостность, организм; и раз это качество есть — неважно, много ли единиц его составляют.

Каждый народ, нация осознавали свое отличие от других, свою особенность — под формой «избранничества», по формуле: *«мы одни»* призваны совершить, дать человечеству то-то и то-то». И в этом нет, по идее, ничего плохого, это как национальное соревнование: кто первый? Я, мой народ первыми выходим на линию огня, не перекладываем ответственность и инициативу на других: пусть он начнет, а я посмотрю, как выйдет. В этом случае скромность народа даже хуже. Но чуть больше этого чувства национального достоинства — и оно уже перерастает в чванство и слепоту, перестает быть творческим.

### 3

Преимущество нашего времени, середины двадцатого века — именно в переходности: есть и универсальность, сходство, взаимопроникновение и взаимопонимание наций — и в то же время они, народы и национальности, — в соку и в цветку, излучают самобытную жизнь, и воззрения на мир еще не унифицировались. Мы — на всемирно-историческом перевале, на хребте, откуда видно далеко в обе стороны, и хотелось бы, чтобы история подольше задержала это, настоящее состояние, ибо оно — обоюдопрекрасно. Человечество сегодня уже во многом пользуется и благами своего единства (езде — радио, пресса, деньги, самолет и т. д.) и в то же



время не утратило благ своей внутренней расчлененности на самостоятельные национальные организмы.

Однако и язвы того и другого так же отчетливо видны в середине XX века.

Труд — когда он прекрасен? Когда он совершается для своего народа, то есть с личной, кровной заинтересованностью, — или когда ни для кого в особенности, для всех, ради самого труда и творчества, т. е. когда совершается универсально и безлично? Вслушайтесь в разговор, что происходит в романе Юрия Трифонова «Утоление жажды»<sup>1</sup> между двумя рабочими, строящими канал в пустыне. Один, русский Нагаев, великолепный мастер своего дела, передовик. Другой — туркмен Беки, работает средне. Нагаев бросает ему:

«— А ты как, не за рубли работаешь?»

— Я? Нет! Не за рубли! — закричал Беки, вскочив и с силой колотя себя ладонью по голой груди. — Канал в *мой колхоз* придет! *Мой отец* эту воду ждет, *моя мать* ждет! Это *мой* канал!

— Твой канал, — усмехнулся Нагаев. — Эх, балда ты, балда.

(И Нагаев не совсем не прав: ведь канал действительно не «мой», а «наш», т. е. ничей, общественный, для всего общества, многих республик и колхозов строится. А у Беки «узко корыстная, местническая» точка зрения. — Г. Г.)

— Беки, ты колхозник разве? — спросил Иван (Бринько, украинец, третий экскаваторщик. — Г. Г.). — Небось, забыл, как трудодни начисляют. Три года в армии, да третий год на стройке...»

Вот, оказывается, жизнь туркмена протекает не как раньше — в своем национальном кругу — но пересечена полосами универсальной жизни: армия, стройка, где человек отрывается от пуповины рода, и он питается из общего котла. А как справедливо заявлял Сулейман Стальский: я поэт «не лезгинский и не кавказский, а советский поэт... Потому что я пою о Красной Армии, а Красная Армия и в Москве и Самарканде *одна*, и в горах и на равнине *едина*». То есть и туркмен попадает в интернациональный образ жизни, ибо порядок в армии или на стройке и даже в школе — самостоятелен, значения для него не имеют различия тела, крови, природы: горы или равнина, — столь важные в иных

<sup>1</sup> «Знамя», 1963, № 5, с. 25—26.

отношениях (жилище, пища, одежда, бытовой уклад и т. д.).

Но вернемся к разговору рабочих.

«— *Я колхозник, да!* Все равно в колхоз обратно вернусь, закончу техникум и вернусь».

Вот еще одна полоса отдаления ему предстоит и оттягивает от родного гнезда. И он не может не поддаться ее «соблазну» — ибо это соблазн образования, благодаря которому туркмен станет «как все», равноправным в кругу других, просвещенных, «цивилизованных», так сказать, народов. Вся штука в том — останется ли он туркменом, сколько в нем национальной субстанции сохранится после трех лет стройки, четырех лет техникума, да еще он так говорит:

«— Только я знаешь, когда вернусь? Когда воду в мой колхоз приведу! (Еще одно предварительное условие — оттягивает время воссоединения с жизнью своего народа. — *Г. Г.*) Точно говорю! Сейчас — мы от Аму-Дарьи до Мургаба дотянем четыреста километров — так? Потом от Мургаба к Теджену еще сто сорок, вторая очередь будет — так? И потом от Теджена до Ашхабада третья очередь, двести шестьдесят километров — вот там и будет мой колхоз.

— А мой еще дальше, за Ашхабадом, — сказал Чары Аманов (тоже рабочий-туркмен. — *Г. Г.*) —...Я бы в Крaсноводск хотел... *У меня там брат живет...*

Нагаев усмехнулся.

— Ближе, дальше. Чего считать, дурью мучиться? До нашего Челекена тыща километров. До Маров-то (центр участка. — *Г. Г.*) доползти — сто раз околеешь. И вот считают, насчитывают...

— Да, каждый день *до воды считаем!*

— Каждый километр считаем! — закричал Беки, вновь повернувшись к Нагаеву. — А ты одни *кубы считаешь!* Тебе какой черт, пойдет вода или не пойдет: взял свой чемодан — и айда».

Итак, рабочий-туркмен строит канал для себя, для своих *ближних*, и в этом плане — корыстно, кровно-заинтересованно. А рабочий Нагаев, экскаваторщик-профессионал, который проработал уже на разных стройках, — работает не для себя, не для ближних, а для дальних.

И вот вопрос: стоит ли перебивать национально-лично-заинтересованное отношение туркмена к труду — на всеобщее, безличное, нагаевское? Да, у Нагаева

любовь к ближнему сменили на любовь к дальнему. Но что произошло дальше? Сначала Нагаев оторвался от родного дома, семьи — он стал работать то на одной стройке, то на другой, как птичка божия, «хлопотливо не свивая долговечного гнезда». И это не его вина: его же перебрасывают с места на место по мере завершения объектов. Если для туркмена канал — это *вода* живая, что утолит жажду его народа, его отца, матери, брата, то для Нагаева — это еще один «*объект*» (и слово-то из универсально-интернационального обихода).

То есть труд во имя заботы о ближнем человеке в нем исчез поначалу — на основании энтузиазма и заботы о дальнем. Но «дальний» — это слишком отдаленное понятие, а любовь — это «близкодействие»<sup>1</sup>. Можно любить обозримое, ближнего. А то порой, под предлогом любви к дальнему, к всеобщему, идеалу, освобождаются от любви к этому, конкретному человеку — и в итоге — от любви вообще.

И вот остается Нагаев один — с любовью к труду. Он любит свое дело, он его мастер, любит машину. Если туркмен считает километры до «*воды*» — то есть до цели, то Нагаев считает «*кубы*» — то есть измеряет свое мастерство и свой заработок. Для него цель не столь важна: пойдут новые хлопоты с переездом на новое место. А дорог сам процесс труда, творчества. И туркмен Беки, конечно, в раздражении, упрощает. Нагаев не за рубли только трудится. Ему дорога рабочая честь первого мастера, он наслаждается самим процессом творчества.

Но эти различия (труд ради денег или ради творчества), столь существенные в другой связи, например, между русскими рабочими, и обнаруживающие противоположные нравственные облики рабочих, — здесь неважны, теряются, сливаются перед лицом другого различия: труд для ближних — или труд сам по себе.

Итак, перед нами предстало различие более старого, патриархального отношения к труду — и более нового, безличного. И здесь есть над чем призадуматься. Какая заинтересованность в труде более благодотворна: материальная или родственно-человеческая?..

Но любовь к своим тоже опасна. Рабочий Беки больше себя чувствует туркменом, чем экскаваторщи-

---

<sup>1</sup> Выражение Лифшица М. А. на лекции о добре и зле в МГУ.

ком. И закончив канал, он скорее переменит профессию, чем покинет родину. А это значит, что он не достигнет высокого мастерства как специалист («специалист» — понятие из интернациональной сферы производства) и его труд так и будет менее производителен, чем труд перекати-поля Нагаева.

4

Парадоксально получается у «абстрактных гуманистов». Они обрушивают филиппики против нивелировки человека перед лицом стандартизирующегося производства, техники, культуры, борются за индивидуальность каждого. Но когда они ратуют за единую универсалистскую культуру, против «сковывающих», «устаревших» национальных «перегородок» и традиций, — они сами выступают нивеляторами! Не ценя «отсталое» и «узкое», как им кажется, «доморощенное» видение мира, смеясь над самозащитной (против растворения) национальной гордостью и требуя «свободных возможностей», заявляя, что перед лицом «универсалистской культуры» национальная традиция есть анахронизм, отмирающий фольклор, — они сами умерщвляют «лица необщье выраженье» (Баратынский) людей, народов, их мыслей и мировоззрений. А ведь «отсталая» национальная культура в сравнении с «универсалистской» современной — это что скрипка Страдивари и Амати рядом с массовым фабричным производством стандартных скрипичных изделий.

В жизни и искусстве всегда есть архаисты и новаторы. И слава богу, что есть, так как и те и другие делают необходимое дело. Новатор стремится быть непохожим. На кого? На других, прежде всего на предшественников в ближайшем к нему кругу: в своем национальном доме. Это естественно. Достигает он этого через причащение к другому кругу — искусству своего, нового времени. Он добивается того, что становится понятен людям своего поколения, из других стран, говорит с ними на общем языке. И тем отличается от предшественников в своем национальном доме, становится там интересен.

Но это говоренье на современном языке есть новаторство лишь для домашних. А для современников из других народов это лишь предпосылка высказывания, но не само высказывание. И новатор может стать безнадежно похожим и скучным. Ибо среди людей,

одетых по моде, не меньше нивелировки, чем среди одетых старомодно. «Понятен» — не значит «интересен». А интересен он тем, что на этом языке неизвестное другим сообщает. А откуда может взяться это неизвестное? Лишь оттого, что наш молодой-интересный вырос в особом национальном организме. Больше неоткуда.

Итак, стремясь быть непохожим на «отцов», опираясь на современное искусство, новатор через некоторое время стремится быть непохожим на современников, опираясь на национальное искусство. Тогда он начинает радеть о своей родной субстанции, как на склоне лет усиливается тяга к земле, куда ляжем... Он холит и лелеет национальное, печется о нем, ходит в косоворотке и шароварах, становится оплотом национального духа, хранителем традиций. И этим он делает великое дело: удерживая субстанцию своего народа от растворения, возделывая почву, на которой вырастут молодые побеги. («Побеги»: они действительно скоро «побегут».)

Но, как остроумно заметил в своем «Ирландском дневнике» Генрих Белль, «национальный дух — как наивность. Когда ты осознал, что она у тебя есть, — считай, что ее уже у тебя нет». И, быть может, вылетающие уже из гнезда его дети, стремящиеся только быть современными и не осознающие, что они национальны, и не дорожащие этим, — на самом деле преисполнены национального (это неизбежно, они в нем выросли, им пропитаны, хотя и не осознают и не ценят) и сообщают его, *urbis*, своего города, понятия и взгляды, — *ogbi*, миру.

Таким образом, прекрасно, что есть это непрерывное противоборство традиционалистов и новаторов. Его не надо ни бояться, ни стыдиться признавать, что оно есть. Оно — благостно. Его «изобрела» для своего сохранения и развития и жизнь, и нация, и даже общечеловеческая культура.

В рассуждениях, спорах о национальном часто трудно различить позиции, уловить, что хочет сказать один и что опровергает другой. Объясняется это тем, что все оперируют одними и теми же терминами, формулами, например: «Национальное по форме, социалистическое по содержанию», «единая интернациональная культура строится на основе расцвета национальных», все выступают против нивелировки, за взаимо-

обогащение и т. д. Кажется, что все доказывают одно и то же и неясно, о чем сыр-бор...

Вот почему так важно проникнуть в «подспуд», понять, что подразумевается, то есть какой объем и содержание понятия кроется под общеупотребляемым термином. Возьмем пример: термин «социалистический реализм» употребляют все, пишут о литературе социалистического реализма в Киргизии, в России, во Франции, допуская при этом, конечно, оттенки «национальных особенностей». Но что это за оттенки! Одно дело — в русской литературной традиции: это особый метод, которому предшествовали и фольклор, и христианская литература средневековья, и классицизм, и сентиментализм, и романтизм, и разнообразный реализм, и символизм и т. д. Для киргиза же социалистический реализм — это не *метод* (один из многих), а вообще *письменность*, государственная литература, проза — в отличие от устных песен и религиозно-обрядовых стихов — то, что ему было из словесности ведомо до сих пор.

Для русских — это *часть* понятия литературы, для киргиза — это литература вообще, целое, и, отстаивая принципы социалистического реализма, киргизский критик излагает свое представление о литературе вообще. То же самое и социологические понятия: государство, социализм, демократия, нация, интернационализм, мир, труд, свобода, братство, равенство, счастье и т. д. А отсюда, из разного объема понятий, возникают и разные смыслы суждений (внешне — одних и тех же). И в итоге перед нами обнаруживаются национальные логики. А то перебрасываются одними и теми же словами, но имеют в виду разное, и, главное, сами себе в этом не отдают отчета и потому не понимают друг друга.

Ощущая это затруднение, иные предлагают *договориться* о едином понимании терминов. Но не вложишь же в формулировку, определение, в два-три слова весь различный объем трудового, бытового, общественного опыта киргиза и русского. А ведь он залегает под словом. Так что надо примириться с этим затруднением, и выход лишь в том, чтобы каждый раз отдавать себе отчет в этом несовпадении разумеемого и подразумеваемого, делать скидку на него, производить самокритику своих понятий. — Тогда взаимопонимание не только возможно, но совершается на более глубоком уровне.

Но иногда «подспуд» прорывается в тексте — и, как по извержению вулкана мы можем судить о составе скрытых недр земли, — такие случаи следует пристально рассматривать.

В начале 60-х годов на страницах «Литературы и жизни» и «Литературной газеты» развернулась полемика по национальному вопросу. Дагестанский критик Ахед Агаев в статье «О национальных чувствах»<sup>1</sup> и русский поэт Владимир Солоухин в статье «Что нас роднит»<sup>2</sup> оперировали одними и теми же терминами, формулами, цитатами, оба боролись за единство национальной формы и социалистического содержания, за дружбу, за сближение, против нивелировки и т. д.

И вдруг приоткрылась пропасть: говорят слова одни и те же, а понимают под ними разное, так как исторический и культурный опыт русского народа и одного из 35 дагестанских народов — дистанция огромного размера.

«Творить для народа», «выразить душу, характер именно своего народа», «опираясь на глубочайшие национальные традиции, накопленные веками», — кто отречется от этих прекрасных формул, которые употреблял Владимир Солоухин? Он утверждает, кажется, вполне бесспорные и самоочевидные истины: он, русский писатель, творит для своего народа, пишет о русской природе — и тем самым общечеловечен. «Толстой, Достоевский, Чехов писали только о России, вряд ли думая о том, как отнесутся к их произведениям в Англии или Германии. Однако это теперь самые популярные писатели на земном шаре».

Но вот критик Ахед Агаев рискнул — и это делает честь его смелости и ясности его взгляда — задаться более конкретным вопросом, который фактически сламывает красивую общую формулу. «Вполне возможно, — писал он, — что В. Солоухин, работая над «Золотым дном» или «Разрыв-травой», опирался только на русские национальные традиции. Ну хорошо. А как быть тем писателям, которым история вообще не оставила «глубочайших национальных традиций», на которые можно надежно опираться?»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> «Литература и жизнь», 1961, 17 ноября.

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1962, 6 февраля.

<sup>3</sup> «Литература и жизнь», 1962, 2 марта.

В самом деле, что за национальные литературные традиции у «татов», например, когда это даже не народ, а народность, объединяющая несколько сел! Писать для своего народа? Кино делать? Зачем? Пусть это будет самодеятельность, да. Но профессиональное искусство затевать к чему? Или устанавливать свою письменность или печать? Пусть слагают песни — они устно передадутся, и гонорар нечего получать: поэта, как ашуга или пастуха, накормят в домах, где он будет петь, переходя из села в село. А новости местной жизни? — Для них тоже нечего газеты, радио или телевидение создавать. Они передадутся слухами, через базар, разговоры, пересуды — как распространяется информация о местных событиях внутри круга родственников или малого городка.

И прав Агаев, когда *обвинял* дагестанских художников, которые творят с установкой: для своего народа — и утверждают, «что их произведения благодаря особым национальным достоинствам громко звучат лишь на родном языке, и что, мол, поэтому они немы для инонациональных читателей, зрителей...».

Ориентация на свой народ, *служение* своему народу выглядит в этом случае не прекрасным — а *сужением* критериев искусства и часто мошенничеством. «Нередко подобные самоограничения — следствие национальной узости, удобный прием прикрыть напускным патриотизмом свою профессиональную отсталость, ограниченность творческого диапазона, приверженность к «местным интересам» и устаревшим стертым формам»<sup>1</sup>.

Сколько спекуляций творилось и творится на nive зачинания национальных письменностей и литератур! Сколько понагрели себе рук ловкие дельцы от искусства, создавая якобы национальные оперы, романы, кинофильмы, критику и т. д.!

Итак, из полемики В. Солоухина и А. Агаева видно, как одна и та же формулировка, например: «писать для своего народа» — в разных национальных «системах отсчета» имеет почти противоположный смысл.

Или В. Солоухин предлагает вроде всех устраивающую формулу: «заботиться о воспитании в людях единого мировоззрения, а не о стирании национального колорита», и поясняет примером: Сарьян и Пластов — люди единого мировоззрения, но столь различны!..

---

<sup>1</sup> «Литература и жизнь», 1962, 2 марта.



Конечно, если мировоззрение видеть в комплексе общих понятий, признаний тезиса: «бытие определяет сознание», — это, может быть, верно. Но уже следующий шаг: Что такое бытие? — и бездна различий разverzается. Бытие Руси, леса и ее ровные просторы, оседлая история — и бытие армянского народа с его горами, пищей, бытом, скитаниями...

И далее — «сознание»: что может под словом «общество» и «личность» понимать алеут — человек, вышедший из патриархального народа и образа жизни без элементарного разделения труда, не говоря уже о государстве, политике и т. д., — и какой-нибудь француз, со сложнейшим и разветвленным историческим опытом отношений между индивидом и общественным целым?

Всегда важно учитывать ту разницу между «*писанием*» и «*преданием*», которой недаром придавали большое значение в спорах эпохи Возрождения и Реформации. Для всех народов, принявших христианство, существовало одно Священное писание, один текст. А сколько толкований! Не счесть. А почему? Потому что под единый текст и принятые всеми догматы и обряды подставлялся различный жизненный, исторический, производственный, бытовой, нравственный опыт — т. е. различное «предание». Какая мелочь, казалось бы: двуперстное или троеперстное крещение, вокруг которого произошел раскол русской церкви в XVII веке! Но в них видели символы целых систем миропонимания и потому так яростно боролись Аввакум с Никоном.

Разумеемое под словом — как подводная часть айсберга, которая в 7—10 раз больше выступающей — «слова», «писания». И его масса определяет направление, куда движется, как толкуется, что вкладывается в термины и формулы.

Поэт Владимир Солоухин в статье «Что нас роднит» со страстностью призывал писателей национальных республик быть самими собой, сохранять национальную специфику и аромат, писать для своего народа. Конечно же, пресыщенному человеку вкуснее поглощать пикантные яства, «изюминки», и самобытный букет в вине. Он заботится о разнообразных переменах к своему эстетическому столу.

Но что он делает: в заботах о братьях, не в силах переместиться в национальную логику, исходя из самых лучших чувств, он передает им свой опыт и не замечает,

что предлагает иным самоубийственный рецепт: «писать для своего народа» — тогда писатель из малого народа не сможет существовать, ибо несколько тысяч его народа не создают ему аудиторию.

То, что для В. Солоухина — повод для великодушного жеста, для Ахеда Агаева — трагедия. И он в самоубийственном азарте — кончать, так уж скорей, что ли! — ратует за введение национальной литературы на русском языке, чтобы в домах и саклях говорили на русском языке, восторженно пишет о том, как вылетают из родного гнезда дети разных народов, как повара заново перечитывают свою «высшую математику» — «кулинарию народов СССР», чтобы готовить... гуляш, шницель, ромштекс, бифштекс, так, что ли? Не хотим, чтобы создающаяся ныне единая культура выглядела как меню в наших столовых, с едиными нормами раскладки продуктов, перца и трав на весь Союз, от Дуная до Чукотки...

Ахед Агаев гордится и любит разнообразием. «Что красивее — букет цветов одного цвета или букет из разных цветов?» — цветисто по-восточному размышляет он о многонациональности нашего искусства. Но сам усиленно размывает национальную почву, так что вскоре можно будет набрать лишь гигантский букет одного цвета.

Разнообразие-то не нами создано, не сейчас. Оно — дар прошлого. Ты им любишься — как красиво! — но хочешь следствий без причин: разнообразной красоты — без почвы, ее рождающей.

## 5

Самая частая ситуация сегодня: контакт между народами с разным, и часто до чрезвычайности, опытом, т. е. с разным «преданием». Контакт осуществляется на поверхности через контакт языков: усвоение одним народом «писания», литературы другого.

Язык живет, пока он ясен; он ясен, пока он выражает действительные, внутренне пережитые созерцания. Предположим, что народ (или выходец из этого народа) оставляет свой язык и принимает чужой. Тогда ему нужно или ввести круг своих идей (свое «предание») в чужой язык или приспособиться к идеям нового языка. До известной степени такое приспособление возможно. Но вот возникает ситуация,

при которой очень развитый в своих идеальных представлениях язык (например, русский или английский) переходит к чуждому народу, у которого нет соответствующей духовной жизни. Между народом и языком образуется пропасть, которую трудно заполнить и можно перейти, лишь нарушив естественное развитие народа и рывком вступив в круг идей, пока чуждый существующему духу народа.

Воспринятое таким образом есть поначалу плоская и мертвая история чуждого развития. А по другую сторону остается живая, но (на новом языке) бессловесная история развития своего народа.

В этой разорванности и оказываются сейчас многие интеллигентные люди из национальных меньшинств. Они распылены, через них проходят силовые линии исторического магнитного поля с гигантской разностью потенциалов. Житель одного из океанийских островов, где его племя еще не знало железа, живет в каменном веке, едет учиться в Москву и сталкивается с бытом, техникой, политическими и нравственными проблемами общества, идущего в коммунизм.

Что ему остается делать?

Один путь — и он часто случается — человек так и отрывается от своего народа и просто становится деятелем новой родины и ее культуры. Второй путь — тоже частый — человек становится просветителем своего народа: популяризирует, сообщает, усваивает ему современный образ жизни и идеи. Т. е. народ через него проходит школу ученичества.

Но есть третий случай — и он самый плодотворный и для человечества в целом, и для обоих народов, вступивших в контакт, — это случай творчества. Выходец из малого или «отсталого» народа удерживается на точке скрещения. И, хотя его яростно перетягивают на свои стороны цивилизация с ее соблазнами благоустроенного быта и утонченной культуры — и любовь и тоска по родине, милому родному гнезду, где он может расслабиться и вкусить безмятежность и покой, — он выстаивает. Трудна бывает судьба такого художника. Дома его считают не национальным и клянут за отрыв от народных корней. В более развитых культурах на него часто смотрят как на раритет, экзотику, делают его предметом дешевых сенсаций. Вот великий мордовский художник Эрзя. На родине его ценят лишь за то, что он, мордвин, добился мировой известности, — но втайне считают

ненациональным, чужим, и лишь те скульптуры признают за свои, где изображены мордовка или мордвин — то есть по предмету. И невдомек, что само видение мира сквозь узловатую суковатую фактуру дерева, леса, есть видение лешего, невиданное доселе в искусстве.

Если Гейне писал, что трещина, расколовшая мир, проходит через сердце поэта, то это еще болезнь гуманности, разрыв между индивидуальностью и обществом. В XX веке трещина больше. Это — расселина, чуть ли не пропасть. И душа нашего художника, выходца из малого народа, — остается в этой расселине, словно в состоянии невесомости. Здесь уж действительно, выражаясь словами Гамлета: «Распалась связь времен, Зачем же я ее восстановить рожден?»

Точнее — история когда-то осуществила этот распад времен, поведя народы разными путями, — и ныне открыла глаза на него, и люди ахнули: вот какую бездну им нужно сейчас преодолеть!

Но это же великая задача. Она рождает радость и энтузиазм и требует человеческого и духовного величия для своего решения. И истекшее столетие видело, а сейчас мы имеем еще больше возможностей видеть, какие мощные и прекрасные экземпляры рода людского вырастают в ходе решения этой задачи. Рабиндранат Тагор и Махатма Ганди, Христо Ботев и Назым Хикмет, Хосе Марти и Джавахарлал Неру.

И что? Это смыкание распавшейся связи времен нужно лишь для «отсталых» народов, чтобы приобщить их к культуре, сделать их *такими же*, как «мы», «все», русские или европейцы, — словом, уже «цивилизованные нации»? Подтянуть их до уровня передовых и дело с концом? Нет, это процесс обоюдовольительный: в его итоге сама современная «цивилизация» получает обновление и новые принципы общежития, мышления, культуры. Ведь этот человек, который живет одновременно со своим народом и с развитыми нациями, вмещает их в себе, — он же видит в обе стороны. Он — почти всевидящ и всеведущ, ибо знает, как живет вчерашний канибал, его душу и потребности, — и социалист, космонавт, экзистенциалист. Ему видны концы и начала человечества (а нам видно лишь современное состояние, не больше). Вот почему мы ждем от него с волнением: Ну как? Что ты скажешь? Верно ли мы развивались? Что у нас хорошо, что лживо? Тебе же виднее.

Да, ему с его колокольни виднее. И вот это величай-

шее преимущество, которое дано выходцам из малых или «отсталых» народов, — есть источник всечеловечности, общеинтересности их понятий, мыслей, творчества.

Только очень трудно удержаться на точке скрещения — безмерные силы требуются: силы души и таланта. Но если он выстоял — то мы можем получить действительно высокую и неожиданную мысль и ослепительно яркое творчество.

Например, что может дать дву- и много-язычие?

Я здесь имею в виду не то, что культурный русский знает английский, а француз — немецкий или английский и т. д. Речь здесь не о факультативном знании, которое может быть и не быть, но о неизбежном знании, которое возникает для портового грузчика в Александрии, для болгарского по происхождению крестьянина, который живет в Молдавии и имеет дело с молдаванами, гагаузами (турецкий язык), украинцами и, естественно, русскими; для интеллигентного якута, который приобщиться к мировой культуре не может через свой язык, ибо его народ не выработал, а язык, следовательно, не отразил всего мира понятий и отношений, выработанных человечеством за тысячи лет, пока якутский народ находился в состоянии патриархально-родового строя.

В стыке языков выражается наиболее остро столкновение образов жизни и материальных и духовных культур — но столкновение, происходящее не просто в жизни, но на уровне сознания, *осмысления* жизни. Ибо язык — есть древо познания. И насколько он ветвист и раскидист — настолько развитая модель мира живет в сознании народа. Раскидистость языка — это следствие потуги и претензии народа, нации быть для своих членов всем, совпадать с человечеством. И благо, конечно, этой претензии. Ибо она побуждает сознание и язык народа к высокому напряжению, к полному развертыванию их возможностей. Но она, с другой стороны, есть порождение того представления о мире, которое было у первобытного племени, считавшего себя — человечеством, а все остальное (в том числе и другие племена) варварами, царством природы. И действительно: раз все вещи и все понятия есть на своем языке, в орбите моей жизни, то нет надобности в других орбитах, в других языках, в существовании других народов.

И в этом смысле русский писатель, пишущий уверенно и виртуозно на своем великом и могучем языке,

хотя и обладает в нем развернутым, богатым пониманием мира (взятого с одной точки зрения), но может оказаться ограниченным перед писателем киргизским или дагестанским. Они не имеют в своем родном языке такой развитой системы, и потому родной язык их скованоывает, и они часто переходят писать на русский язык, пусть даже и владея им хуже коренного русского. И все же им доступны, они причастны к двум принципиально разным подходам, точкам зрения, моделям мироздания. При двуязычии язык и национальное сознание превращаются, по словам литературоведа и философа М. М. Бахтина, из абсолютной догмы, какими они являлись в пределах замкнутости и глухого одноязычия, — в более гибкую и податливую новым понятиям мировоззренческую систему.

Двуязычие — это диалог мировоззрений, систем мира. При нем получается стереоскопичность зрения, объемность мышления. С другой стороны — на этом уровне появляется плодотворная самокритика мысли и слова. Ибо «двуязычник», живя между двух моделей мира, явственно ощущает недостаточность, относительность<sup>1</sup> каждой из них, чего не видит самоуверенный «одноязычник», на каком бы великом языке он ни мыслил. Ценностно-акцентные системы двух языков (двух миров) взаимопросвечивают друг друга. Для художественно творящего двуязычного «нацмена» сам язык и мышление его народа живут все время в двух аспектах: *свой* — *родной* (в котором вырос) и *свой* — *чужой* (как он выглядит со стороны и изнутри русского или английского языка, на котором он приобщился к образованию и цивилизации, который стал ему родным языком мышления).

И в его писаниях на родном или чужом языке все время присутствует этот двуединый стиль. Он пишет с оглядкой на чужое слово (как герой Достоевского, по Бахтину. — В е д. — 9.3.84) и становится в свободные отношения и к своему и чужому языку, что находит часто свое выражение в скрытом пародировании, юморе.

Обычно отмечают пользу знания другого языка для

---

<sup>1</sup> Острое ощущение относительности языковых систем выражения приводит в XX веке к потребности развивать формы внеязыкового (точнее — внесловесного) общения — через условные значки, структуры (математика, кибернетика) или как в кино — через прямо зрительное наглядное мышление.

своего собственного: «Лишь знание языка с иным мышлением приводит к надлежащему пониманию собственного языка», — говорил Виламовиц. Но при двуязычии следует ставить и следующий вопрос: что это дает для чужого языка? Например: дает ли что-нибудь русскому языку то, что на нем создаются национальные произведения киргизской, якутской, дагестанской литературы и т. д.? Благодаря тому что не постепенно, а скачком подключаются эти народы к русскому языку, — совершается удар, нарушение равновесия, сдвиг системы понятий и источение из нее новых идей: в избитом открываются вдруг неожиданные грани, возможности, которые изнутри русской культуры и языка не видны. Совершается привой-подвой и новая жизнь.

Нам трудно пока уловить, в чем конкретно, но по идее, от этого должна обогатиться, стать более полифоничной и русская модель мира, как она выражается в языке. Во всяком случае исторический опыт показывает, что древнегреческий язык и литература, оплодотворив латинскую, развивавшуюся уже в ситуации двуязычия, — из этой ситуации вышли обогащенными, что сказалось на позднегреческой прозе: Лукиан, Плутарх и т. д.

И вот — выдержать «двуязычие» есть, может быть, основная жизненная и эстетическая проблема для художников малых, да и больших народов. Проще, легче, требует меньше усилий, конечно, — привести к единому знаменателю. Владимир Солоухин побуждает писать, ориентируясь лишь на свой народ и язык. Ахед Агаев тоже не выдерживает напряжения двуязычия — и призывает писателей малых народов переходить на русский язык, создавать национальную литературу на русском языке.

Итак, *ситуация «двуязычия»* (так назовем условно охарактеризованное выше положение на перекрестке) — приносит не только страдания, но и радость. Она чревата гибелью, ассимиляцией народа как самостоятельного общественного тела. Но если он выдержит это состояние, то и он, и человечество обогатятся неизмеримо. И даже если он, в силу некоторых неизбежных исторических процессов, растопится, — перед тем, как ему исчезнуть, его сын, художник этого народа, может обессмертить его, подарить человечеству его последнее слово. *А жанр последнего слова* обладает особой мощью и концентрацией — это сгусток, ибо произносится на

границ жизни и смерти, «на пороге» (термин М. М. Бахтина же).

Потому трагическая ситуация, как ни тяжка своими страданиями, бывает плодотворна для творчества, для искусства. Некоторые несмелые национальные художники, кому не дано большое плавание, полагают, что национальными они являются тогда, когда *воспевают* свой народ, родину и жизнь. Это лишь низший вид национального в искусстве. Более высокий и смелый его вид я нахожу в способности художника к *национальной самокритике*. Если он и в этом, то есть во взгляде на свой народ глазами других народов, человечества, сумеет говорить и миру, и родине, останется национальным, и выявит национальное, — тогда он поистине велик. Когда я смотрел «Арсенал» Довженко, я был поражен именно этой яростной, безоглядной национальной самокритикой. Сатирическая галерея украинских патриотов, где на всемирный суд вынесено все гнусное, рабье, что художник ощущал в своих соплеменниках, — могла быть сотворена именно бесстрашной любовью к родине.

Этим, между прочим, славились всегда и русское искусство и литература. Толстой так объяснял, почему он начал «Войну и мир» с картины поражения России в кампании 1805 года: «Я сделал это по чувству, похожему на застенчивость и которое я не могу определить одним словом. Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама. Кто не испытывал того скрытого, но неприятного чувства застенчивости и недоверия при чтении патриотических сочинений о 12-м годе. Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений»<sup>1</sup>.

А для художника-патриота, выходца из малого народа, осмелиться на национальную самокритику, когда и так его народ и его быт, язык еле держатся и, быть может, доживают последние дни, — это требует особого величия, ибо это значит осмелиться на смертный приговор (хотя подвигнут он при этом целью исцеления). Тогда рождается высокая трагедия, тогда переплав-

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 13. М., 1949, с. 54.



ляется реальная быстротекущая жизнь в вечную жизнь произведения искусства — тогда народ в творении художника поет свою лебединую песнь...

Но тяжек жребий такого художника на скрещении. Потому что ему надо выносить хулы с обеих сторон. Из его народа его проклянут за измену, за отрыв: продан за 30 сребреников, соблазнили блага цивилизации! Для кого творишь! Нужны там твои сочинения — им, которые пресыщены Шекспиром, Толстым и т. д.! А ведь писал бы для нас — у нас был бы первым во всем, что бы ни тронул: основоположником нашей поэмы, драмы, романа, социалистического реализма и т. д. О! Трудно вынести эти соблазнительные аргументы. Большую веру в себя и свой путь надо иметь, чтобы не свихнуться. Потому что и европейская мудрость добавляет к этому: «лучше быть первым в деревне, чем вторым в Риме»...

С другого берега расселины на него снобистски смотрят утонченные современные: «Не дорос, не дорос еще! Еще луком от тебя пахнет, и как ни старайся одеться в новомодный костюм, а хвост и копытца, да патриархальные уши выглядывают, выглядывают».

И вот не-полно-ценен он. Не имеет он полной цены ни как джигит, ни как денди. Но зато он может стать законодателем нового измерения, нового масштаба цен, соединяющего достоинства обоих исходных. Он — химера. Он — кентавр. Кентавр — нелепость, если подходить с масштабом лошади или человека: он неполноценный человек или неполноценная лошадь. Он — недочеловек, недолошадь. Но его можно увидеть и как существо, обладающее силой и быстротой животного — и разумом и душой человека. Тогда он — сверхчеловек и сверхлошадь. Недаром мудрый кентавр Хирон был наставником Ахилла...

Общее место в рассуждениях о национальном — цитата из Гоголя, что «национальное — не в описании сарафана...», а в том, чтобы смотреть на мир «глазами своей национальной стихии». Но это было сказано применительно к литературе — искусству, оперирующему мыслью, словом, то есть духовным материалом. А как же быть живописи, скульптуре, танцу, музыке? Как передать национальное, не прибегая к телесности, виду, форме лица, одежды, в частности, и к сарафану?

В тот исторический момент, когда Гоголь высказал эту мысль, русская литература освобождалась от внешней декоративности описаний (что есть для литературы

еще низший уровень, более близкий к материальным искусствам), шло ее самоопределение как национального духовного искусства.

Далее. Отказаться изображать «сарафан» — можно лишь при определенном богатстве материальной и духовной культуры народа, т. е. при выделении уже духовной жизни — из быта, из труда. А как быть, если у народа еще не произошло этого выделения или оно недостаточно, а его особое понимание жизни, взгляд на мир выражен лишь в особых предметах, им созданных, в форме построек жилищ, одежды, оружия? Его надо извлечь, это особое видение мира, но извлечь его неоткуда, как из предметов.

Как обойтись без «сарафана»?

И откуда у людей, называющих себя материалистами, это пренебрежение к материальной культуре народа? Маркс высказал очень перспективную для познания и искусства идею, когда увидел в вещах — материализованную психологию народа: в предметном богатстве мира, народа (плодах труда, производства) — развернутую книгу человеческой психики, в том числе и национальной<sup>1</sup>.

Но в вещах она уже застыла. Вещный мир — это опредмеченный человек. И, например, искусство кино словно для того и изобретено было, чтобы привести в движение, расчеловечивать материю, вещи, справляться с ними, а не бежать от них. Ведь два с лишним века первенствовали духовные искусства: музыка и литература, в которых человек отвращался от материального (ср. устремленность к нему, влюбленность в него, в фактуру вещей, — что было в пластических искусствах Ренессанса и отчасти XVIII века) и погружался в мир идей и внутренних созерцаний.

Принцип кино — кадр. Его состав: человек в мире вещей, где то вещь (город, природа) служит фоном человека, то человек — фоном вещи. Так что вещьность мира — не враг, а друг для кино. Величие и мизерность строений города, царственность линий автомобиля и самолета — вещи в XX в. резко, рельефно и прозрачно

---

<sup>1</sup> «Мы видим, что история промышленности и сложившееся предметное бытие промышленности являются раскрытой книгой человеческих сущностных сил, чувственно представшей перед нами человеческой психологией». Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 123.

излучают дух человека. Они в высшей степени говорящие, воистину: *cum tacent clamant*, молчащие — они кричат. Этому крику застылого вещного мира и дает разродиться, разразиться — кино.

Итак, узор, орнамент, вышивка на сарафанах — есть народная мысль о ритме мироздания. И ритм эпизодов «Земли» Довженко — это хоровод, пришедший в движение узор украинской вышивки, вариации, как медлительная дума: идет трактор, смотрят люди, быки; и опять быки, люди, трактор...

И это тоже способ раскупоривания невидимого джинна — национального духа — из бутылки вещей. Он, этот джинн, не выдерживает и выползает на свет божий, чтобы посмотреть на чужеземное чудо. Он — любопытен, национальный дух. И когда в село вползает трактор — этот гигантский черный жук, наш украинский джинн всюду, как дитя, раскрыв рот, глазеет на него. Потому национальные художники часто подстерегают моменты, когда в орбиту национальной жизни извне попадают диковинные вещи, сделанные другими народами, цивилизацией.

Так что с помощью «сарафана» можно мыслить.

Очень мудро в свое время разрешил национальную проблему протопоп Аввакум. Если мы подставим под его Бога — истину или человечество, то очень современно прозвучат его размышления. Ведь перед ним, когда он приступал к написанию «Жития», тоже встала проблема: как быть интернациональным и национальным — что и перед современным писателем.

«Вот что много рассуждать: не латинским языком, ни греческим, ни еврейским, ниже иным коим ищет от нас говоры Господь, но любви с прочими добродетельми хочет».

Итак — не важна национальная форма, а истинно глубокая мысль и величие души. Это кажется национальным нигилизмом, космополитизмом, отрицанием национальных различий. И вдруг — смотрите, как совершенно естественно и последовательно рождается иной вывод из этой посылки:

«Того ради я и не брегу о красноречии и не унижаю своего языка русского».

То есть: раз Богу (истине, людям) дорог дар, а дается то, чем богат человек, лишь бы от души и безразлично на каком языке, — то я, русский, дарю то, чем я богат: свой русский язык.

«И вы, Господа ради, чтущии и слышашии, не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык, виршами философскими не обык речи красить, понеже не словес красных Бог слушает, но дел наших хочет»<sup>1</sup>.

И ему радостно. Ведь в любви к истине и честным делам он может любоваться собой: своим народом и природным языком.

---

### 9.3.84. ВЕДУЩИЙ

Нижеследующий текст возник первоначально как проспект-заявка на тему, что я подал в начале 1965 г. в Институт мировой литературы. Этим объясняется и лапидарно-тезисная форма, и нумерация пунктов. Некоторые были добавлены позднее: для статьи «О национальных картинах мира» («Народы Азии и Африки», 1967, № 1) и «Национальный образ на света» (в болгарском журнале «Литературна мисъл», 1972, № 5).

---

<sup>1</sup> Житие протопопа Аввакума. М., 1960, с. 53—54.



## НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МИРА

1. Нас интересует не национальный характер, а национальное воззрение на мир, не психология, а, так сказать, гносеология, национальная художественная «логика», склад мышления: какой «сеткой координат» данный народ улавливает мир и, соответственно, какой космос (в древнем смысле слова: как строй мира, миропорядок) выстраивается перед его очами. Этот особый «поворот», в котором предстает бытие данному народу, — и составляет национальный образ мира.

Плодами истории являются как *цивилизация*, общая для всех, способная переноситься и строиться, — так и *культура*, которая вырастает. Нельзя построить дерево. Цивилизацией современные народы сближены, культурами различены, и в этом, с одной стороны, — возможность взаимопонимания, а с другой — красота разнообразия. Разработка проблемы национальных образов мира могла бы иметь прямо практическое значение для взаимопонимания народов. В обстановке все растущих международных контактов люди, даже придерживающиеся одной идеологии (так что различие классовых позиций не дает здесь объяснения), наталкиваются на какой-то предел понимания. Произносятся те же слова, формулы, а мыслится под ними весьма разное — и главная беда в том, что об этом часто и не подозревают. Чтобы мнимое взаимопонимание максимально приближалось к действительному, надо делать поправку на национально-историческую систему понятий и ценностей, т. е. учитывать, что представитель другого народа может видеть мир несколько иначе, чем я.

Но как? Что видит он в мире такого, чего я не вижу? И от чего это зависит? Вот в чем загвоздка. Если удалось бы как-то прояснить этот вопрос, в наше распоряжение поступил бы словно некоторый «коэффициент», кото-

рый облегчал бы контакты между народами и культурами.

2. В общем виде решение проблемы национальных художественных мировоззрений и форм ясно: интернациональное и национальное находятся в единстве, определяемом единством мирового исторического и литературного процессов. Однако, как только мы пытаемся более конкретно определить, в чем именно заключается национальное своеобразие данной литературы, нас сразу подстерегает ряд опасностей:

а) произвол и необязательность суждений; их предотвратить можно с помощью сравнительно-исторического подхода;

б) затрагивание национальных чувств, обычно очень щепетильных к попытке научного *определения*, то есть *ограничения*.

Здесь единственное спасение — доброжелательность и объективность анализа при той предпосылке, что каждый народ видит все бытие в целом, и ничье видение не выше и не ниже, а все они неподменимы и необходимы человечеству. Могут быть различия в историческом уровне развития каждой культуры, но не в ее возможностях.

3. Но одно дело — иметь общее убеждение, что все народы воспринимают единый мир, но по-разному его представляют, а другое — видеть, *как* это по-разному. И вот, чтобы изучение национального своеобразия протекало напряженно и дало больше результатов, исследователю, по-моему, полезно исходить из, так сказать, *презюмции непонимания* — как рабочей гипотезы. В самом деле, если я, придя в другую страну или знакомясь с новым человеком или идеей, заранее полагаю, что здесь встречу то же самое, что я уже знаю, но с некоторыми нюансами, — я слишком самоуспокоен, и, естественно, мой мозг ленив и самодоволен, и подсунет мне привычную схему мира, — и я так и доложу, что здесь все то же самое, лишь свою расцветку дают да орнаменты вышивают по одной и той же канве и одному рисунку главного; ничего существенно интересного и особенного нет, значит, и поучиться здесь нечему. Но если я войду с трепетным ожиданием встретить неведомое, парализую свои привычные схемы, попробую превратить свой ум в *tabula rasa*, чтобы новый мир там беспрепятственно писал свои письма, и буду вслушиваться — о! тогда больше гарантии, что я постигну здеш-

ний образ жизни и мыслей. Сказав себе: «я не понимаю», ученый всегда в итоге работы добывает более глубокое знание, чем сказав себе: «я понимаю». Так что повторяю: презумпция непонимания принимается здесь как рабочая гипотеза, полезная для результативности исследования. И она не только не ставит преграды реальному пониманию между народами, которое осуществляется жизнью, но имеет целью расширить это понимание, чтобы оно было более сознательным.

4. *Общее* можно понимать по-разному: как одинаковость и как общее дело. Между деревьями: соснами, березами, пальмами — то общее, что у всех них есть корни, ствол, сучья, листья, и можно представить себе единое дерево вообще. Тогда главное у всех деревьев одно и то же, различны же мелочи.

Но вот между корнями, стволами, сучьями, листьями то общее, что они принадлежат одному организму дерева, его составляют и во взаимодействии осуществляют его жизнь. Члены организма отличаются существенно своими функциями. То же самое: скажем ли мы о человеке, что рука есть та же голова, только с той особенностью, что вытянутая, а глаз — та же нога, только со своеобразием: маленькая, круглая и прозрачная?

В исследовании национального полезно исходить из понимания Единого Целого — *как взаимодействия разных* членов в одном согласном организме человечества, видя его как оркестр, а народы как инструменты, при том, что труба не похожа на скрипку и играет другую партию, и каждый делает свое незаменимое дело.

5. Главная проблема исследования: есть ли у каждого народа некоторая устойчивая физиономия, структура мира и мышления, относительно не зависящая от времени, — или все народы на одно лицо, а разница лишь от того, что одни находятся на более ранней, другие — на более поздней ступени исторического развития (т. е. реализации возможностей этого «одного лица» — как при проявлении снимка выдержка в 7 секунд дает иной образ, чем выдержка в 10)?

То есть, конечно, и национальное находится во времени (вместе с Землей и жизнью на ней), но его период обращения, его «год», вероятно, иной, чем год исторический. При том, что все народы под одним солнцем и

луной и почти *одинаковым небом* ходят, вовлечены в единый мировой исторический процесс (и этот покров, крыша их объединяет и приравнивает друг другу), они ходят по *разной земле* и разный быт и историю имеют, — то есть, из разной почвы вырастают. А отсюда ценности, общие для всех народов (жизнь, хлеб, свет, дом, семья, слово, стихотворение и т. д.), располагаются в различном соотношении. *Эта особая структура общих для всех народов элементов (хотя и они понимаются по-разному, имеют свой акцент) и составляет национальный образ, а в упрощенном выражении — модель мира.*

Таким его пониманием определяется и способ постижения. Поскольку мы должны улавливать не особенные национальные предметы (ибо таковых мало и они не много проясняют), а особенное соотношение предметов и понятий, общих всем людям и культурам, — то та или иная национальная картина мира может прорисоваться лишь в целом исследовании, тогда как в каждой точке рассуждения можно выдвинуть возражение: а почему это, например, только у болгар так? Ведь это так у всех! Так что читатель призывается к терпению и неторопливости в суждении: ибо «суд скорый» недаром в народе мыслится как «и неправый».

6. Первое, *оче-видное*, что определяет лицо народа, — это природа, среди которой он вырастает и совершает свою историю. Она — фактор постоянно действующий. Тело земли: лес (и какой), горы, пустыня, тундра, вечная мерзлота или джунгли, климат умеренный или с катастрофическими изломами, животный мир, растительность — предопределяет и последующий род труда (охота, бортничество, скотоводство — кочевье, земледелие, торговля — мореплавание и т. д.), и образ мира: устроен ли космос как мировое дерево (Игдразилль в скандинавском эпосе) или как тело кита («Моби Дик») и т. д. Здесь коренится и образный арсенал литературы, обычно очень стабильный: например, роль гор как мировых координат — в искусстве народов Кавказа; «ветер — ветер да белый снег», бесконечный простор: ширь, ровная гладь, даль; роль образов движения: дорога, Русь-тройка, Медный всадник, Железный поток, Бронепоезд и Броненосец — для России.

Природа определяет и цветовую символику. Например, для народов Экваториальной Африки недействительны индо-арийские соответствия: добра, идеала, истины — цвету белому, а зла, «низменного», лжи —



цвету черному, так что выражение типа «черная неблагодарность» там будет восприниматься как противоестественное, вроде: «благодетельное зло», как оксюморон, а восклицание Отелло: «Черен я!» может восприниматься не трагически, а одически, как самовосхваление.

Итак, первое, напрашивающееся соображение: национальное в народе есть как бы *почва* его исторического развития, ему предшествует, и история есть выравнивание народов. Следовательно, чтобы доискаться до национального, надо погружаться в древность, «доисторическую» эпоху народов, а жизнь национального в последующие века есть сохранение «завета», так что радеющий о национальном своеобразии должен заботиться о консервации, о замедлении исторического развития народа, ограничении влияний со стороны и контактов с другими культурами.

7. Но изучение быта и мышления, мифов первобытных народов, проделанное наукой XIX—XX веков, обнаружило такое парадоксальное соотношение: чем глубже погружаешься в древность народов и их воззрений, тем более на одно лицо начинают они выглядеть. Сходные орудия производства: топор, игла, черепки; аналогичные кровнородственные системы отношений; однотипные мифы о происхождении неба, земли, солнца, человека и всего; родственные схемы сказок и т. д.

Разнообразие, выходит, не на этом, древнейшем уровне начинается.

Или нивелирующая, обобщающая, стирающая нам краски и отдаляющая работа времени в этом повинна? Или та или иная теория, которой запрограммирован исследователь и которую он вносит в материал: что дал, то и взял — то есть, во всем находит себя же самого и свои предпосылки (что тоже бывает)? Или это на самом деле так, и именно история создает лицо народа?

Действительно, фундамент истории народа — есть история его труда по преобразованию природы, среди которой он живет. Это двуединый процесс: человек пропитывает окружающую природу собой, своими целями, осваивает ее и одновременно пропитывает себя, всю свою жизнь, быт (дома из камня или дерева, или песка; одежда, пища из чего?), все свое тело и, опосредованно, душу и мысль — ею.

Приспособление природы к себе есть одновременно

гибкое и виртуозное приспособление данного коллектива людей к природе<sup>1</sup>.

Выходит, национальное есть *итог* исторического развития народа. Человек современный более национально своеобразен, чем древний, и, следовательно, радеющий о национальном своеобразии должен заботиться о прогрессе, об интенсивном развитии производства и техники, о цивилизации и культуре, о максимальном общении с другими народами, ибо лишь в ходе контактов и сравнений обнаруживается и шлифуется свое — то, чего нет у других.

8. Значит, в Томасе Манне, Брехте, Горьком, К. Симонове, Митчеле Уилсоне, Жорже Сименоне, Кафке, Прусте — мы застанем национальное древо более пышно разветвленным, чем в былине, саге?

Возражения этому приходят легко. Во-первых, что это за смешение всего и вся? Рядом ставятся писатели противоположных литературных направлений: Брехт и Кафка! С другой стороны, к ним приплетены беллетристы, создающие читиво, а не литературу?

Но ведь не мой произвол их смешивает, а современное состояние литературы, созданное историей. То, что дошло до нас от древней эпохи народов, как ни случайно

---

<sup>1</sup> Уместно будет здесь дополнить мысль тем, что я писал об этом позднее — осенью 1976 г. для книги об Айтматове:

«Культура есть прилаженность — человека, народа, всего натворенного ими, выплетенного за срок жизни и историю, — к тому варианту Природы, который ему дан (и которому он придан, человек и народ, — как соответствующая ему порода существ) на любовно-супружескую жизнь в браке и взаимопроникновение. И как жена — не рукавица, не скинешь, так и природа — народу: нельзя ее произвольно сменить без потери народом своей субстанциальной сути. Национальный космос есть — П р и р о д и н а Народу.

Культура же есть разработанная за жизнь человека и за историю народа система и техника и инструментарий любви, объятий народом Природины своей и всего разного, что на ней есть. Нарты, юрта, трактор, самолет — все это способы общения и взаимопроникновенного сожителства в любви.

Итак, если культура есть любовь народа к природе своей в супружестве истории, то природа ему выходит — и мать, и жена, и дитя родимое, возвращаемое и воспитываемое. По древним мифам, Земля (Гея эллинов) рождала себе Небо (Уран) в супруги, который таким образом оказывался и сыном и мужем... Народ же есть при Природине своей ей сын, и муж, и родитель. Ибо возделанная природа есть уже чадо, «инобытие» народа, зеркало его души, материализация его духа и характера. Через труд народ-сын становится супругом и отцом Природине своей. Культура же лежит — распростирается как овещствление и одухотворение их совместной семейной жизни». — В е д. 9.3.84.

уцелело, но просеяно историей и есть несомненная ценность, представляющая народ в общем целостно, а не в полярных или мутных призмах.

Во-вторых, если мы сравним с этим рядом имена Толстого, Шекспира, Гёте, Омара Хайяма — то уязвлена будет сама история: пути ее, оказывается, извилисты, и национальное то расцветает, то нивелируется. Во всяком случае, только современное состояние того или иного народа и культуры не может быть решающей опорой при исследовании его национального образа мира.

Так мы получаем три точки опоры: древность, классика, современность. Лишь движение мысли по этой орбите может дать известную гарантию того, что мы не примем за существенные черты национального миропонимания то, что ему случайно или чуждо. Если мы найдем какие-то устойчивые способы оформления понятия (т. е. взятия) мира, которые открываются в древних русских преданиях, действуют и развиваются в Толстом и Шолохове, — мы приблизимся к пониманию русского художественного мировоззрения.

9. В этой точке нас, конечно, предостерегают трудности выбора. Выбор фактов предопределяет вывод из них. Ведь от того, проведу ли я линию от русских сказок и апокрифов через Достоевского к Л. Леонову или от былин через Толстого к Шолохову, — разная картина получится. И от того, какое именно произведение возьму я, — тоже зависит итог. И не приму ли я за национальное своеобразие то, что принадлежит индивидуальному своеобразию художника?

И все же, поскольку каждая национальная картина мира будет строиться в исследовании не только изнутри себя, но и подвергаться сравнению, взгляду со стороны других, — тем самым она корректируется, обтесывается, и крен, который мог бы образоваться, пока мы находились внутри одной картины мира, может выровняться в итоге перекрестного облучения ее со стороны соседних.

Таким образом, в самый ход исследования вносится непрерывная самокорректировка, так сказать, обратная связь.

10. Но — возникает опасение: как можно объять необъятное? Не лучше ли сосредоточиться на одной, например, той же русской картине мира и дать ее зато более исчерпывающе и глубоко? Объяснение первое: как же докопаться до специфически русского, если мысль не будет иметь в виду другие возможности видения мира?

В сознании должен таиться максимум вариантов: миропредставлений и путей исторического развития народов — тогда отчетливее определится единственность и незаменимость (в данном космосе — России) русской картины и пути.

Отсюда следует, во-вторых, что предмет исследования оказывается, в общем, ограничен, а не необъятен, а именно: раскрыть в его богатстве русское художественное мировоззрение, то, которое нам ближе всего.

И именно чтобы увидеть его не только изнутри, но и со стороны, надо отдаляться, отстраняться и делать заходы в другие народы и мировоззрения. И русское должно проясняться не только в том месте, где анализируется произведение Толстого, но и там, где рассматривается «Теогония» Гесиода. Таким образом, целью познания других образов мира является самопознание того, на котором мы стоим и с которого смотрим на мир.

11. Главные сомнения, которые естественно возникают в связи с проблемой национального образа мира, следующие: 1) а как же быть с историческим развитием? 2) как быть со внутренней противоречивостью нации и национальной культуры?

В словесности народа несколько пластов: нижний — язык, следующий — устное предание, фольклор, верхний — литература, письменность. (Подобная же многоэтажность и в других искусствах.) Упомянутые выше проблемы касаются в основном верхнего этажа словесности — литературы, и то лишь весьма позднего времени, последних веков (ведь нации формируются из народов лишь при капиталистическом производстве). Когда же в свое время пытались эти проблемы перенести на фольклор и язык и говорить о классовости языка или рассматривать фольклор не по жанрам, а в плане историческом, — получалось насилие над материалом, искусственность и вульгаризация. Киргизский эпос «Манас» объявлялся феодальным на основании нескольких поздних вкраплений; в языке скрупулезно прослеживались мелкие исторические изменения и оставалось необъясненным, что же изменяется — сам состав, тип, устройство языка.

В литературе, конечно, дело обстоит сложнее: если классы не безразличны к языку, то тем более к тому, что на языке высказывается. Однако не случайно, во-первых, в нашем литературоведении не устоялись термины: рабовладельческой, феодальной и капиталисти-

ческой, буржуазной и пролетарской литературы. Зато окрепла категория народности, т. е. фундаментального единства национальной литературы.

А во-вторых, выявить характер исторических изменений и противоречий, разных тенденций в национальном образе мира — можно лишь выяснив, что подвергается изменению и противоречивым воздействиям. То есть, это — крыша здания, а возводить его, очевидно, надо с фундамента.

Таким образом, эти проблемы возникают на втором этапе работы. Пока же надо исследовать нижние пласты словесности народов. Это не значит, что следует заниматься древностью. Это значит, что в том же Гёте или Толстом, как в океане, есть пласты, связанные с коренными чертами народного мирозерцания, а есть слои, подверженные течениям и ветрам.

Каковы же проблемы этого «нижнего этажа»? Это представления народа об устройстве космоса, о порядке вещей, о соотношении ценностей, о пространстве и времени, о верхе-ниже и дали-шири мира, о солнце, воде, свете, о числе, об отце-матери, о доме, о слове, звуке... Но главное — всем этим надо выявить склад мышления, пути деятельности воображения, способ представления мира в сознании.

12. Возникает сомнение: а какое отношение имеет эта проблематика к художественной литературе? Это же вопросы, касающиеся этнографии, философии и т. д. Не потонет ли при таком подходе словесность народа в его культуре вообще? «Опасность» такого рода существует. Но, во-первых, опасность ли это? Не есть ли цель литературознания — способствовать пониманию жизни и образа мыслей людей и народов, или оно должно лишь свои кастовые цели и категории преследовать: жанры, метафоры, стили, композиции выявлять?

И, во-вторых, изо всех форм общественного бытия и сознания народа: производства, наук, нравов, верований — именно искусство осуществляет и представляет нераздельную целостность всех пластов народной жизни, всех свойств и способностей человека. Следовательно, мы имеем счастливую возможность: постигая наш профессиональный предмет — художественную литературу со стороны образности, характеров, конструкций (произведения и фразы) и т. д., — достигать знания о народном мирозерцании в целом.

Художественное произведение дает особые преиму-

щества для исследования как раз национального восприятия и преображения мира. Ибо в нем художник — эта живая призма, отграненная народной жизнью, — вновь обращается на эту же народную жизнь и космос, в котором она протекает, и строит из этого второй мир. Художником национальный космос познает и творит национальный космос. Художественное произведение — это как бы национальное устройство мира в удвоении.

13. Национальный склад мышления материально закреплен в словесности народа. Как извлечь его из нее? Как представить на языке другого народа, который при передаче неизбежно будет по-своему деформировать (происходит, так сказать, интерференция, наложение национальных образов мира)?

Каким инструментом, на каком языке проделывать это исследование? Один путь — выработка нейтрального языка, знаковой системы, которыми можно было бы описать разные модели. Другой путь — локальные сопоставления одного образа мира с другим. В первом случае — слишком редкое решето, через которое все проскочит и нуль останется; во втором — частое сито, через которое можно цедить бесконечно долго и улавливать единичные особенности, без гарантии их принципиального значения. В данной работе избирается, мне более по душе — второй путь. Ведь разговор, например, о болгарском мировоззрении, ведомый в орбите русского образа мира и языка, использует взаимное удивление, «дразнение» естественных языков и культур — те заусеницы, которые остаются, когда они при контакте задирают друг друга (что особенно видно при переводах).

Однако строящиеся на этих наблюдениях более общие соображения могут иметь лишь характер гипотез. Но это не страшно. Ибо конечная цель изучения национальных образов мира не в том, чтобы твердо закрепить какой-то аспект видения мира за данным народом (всякое утверждение здесь может быть лишь примерным и условным), но в том, чтобы разглядеть многовариантность мироздания, используя в качестве точек наблюдения разные национальные космосы, откуда прозрачнее проступают те или иные грани бытия<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Бытие», «мироздание», вселенная, «космос» — вот пример «дразнения» языков, обозначающих самое всеобщее «это», «X» (икс) — в том «повороте», в каком каждому народу натуральнее представлять. Например, очевидно, что идея «бытия» органичнее

Таким образом само наше затруднение: и н т е р ф е р е н ц и я национальных образов мира — и открывает выход. Столкновение национальных образов мира извлекает искры, которые освещают и тот и другой,— происходит обоюдопознание. Нельзя, например, при рассказе на русском языке, в орбите русского образа мира, о болгарском образе мира полагать, что мы познаем только то, что у нас является предметом; в той же мере мы познаем и ту точку зрения, с которой судим,— сам русский образ мира. Мы получаем возможность видеть его как бы глазами болгар,— т. е. обретаем добавочное зрение — такое, которым можно видеть уже собственные уши. Преодолевается «само собой разумеющийся» порог нашего познания — тот запрет самопознания, который имеет в виду поговорка «не видать тебе этого, как своих собственных ушей». Конечно, и при этом трудность не исчезает, а уходит вглубь: ведь взгляд на русское со стороны болгар мы воображаем себе опять же в орбите русского национального образа мира... Но эту трудность нельзя решить предварительно — она как раз и явится одной из проблем исследования.

Итак, искры взаимоудивления — вот свет, что проливается на наш предмет и при котором должно происходить исследование. Достоинство этого света в том, что он не извне приходящий, а излучается, генерируется самой проблемой: непрерывно самопорождается столкновением национальных мирозерцаний.

Отсюда выходит, что проблеме внутренне присущ сравнительный способ исследования.

14. Однако пока, при двустороннем контакте, мы имеем лишь свет бесцветный. Нации же составляют спектр человечества.

Сравнение, значит, должно быть многосторонним, перекрестным облучением — и в идеале и пределе каждый народ должен быть представлен во всех возможных контактах и сочетаниях с другими народами, и всех между собой. Один человек этого сделать не может. Естественна возникает идея многоавторного исследования специалистами по разным литературам. При этом

---

в немецком мировоззрении (das Sein) хотя бы потому, что слово проще, народнее, употребительнее, чем в русском, где естественнее звучит «вселенная» (даже в песне встречается). Представление об «этом» как о «мироздании» чужеродно выглядело бы в мировоззрении кочевого народа.

будут обрисованы многие грани, описано множество деревьев...

Но возникнет ли спектр, многоцветность, из суммирования множества одноцветностей? Ведь каждый национальный образ мира будет рассмотрен изолированно или двусторонне. Лишь при, по крайней мере, троичном сопоставлении может возникнуть краска. А для этого одна голова должна одновременно или последовательно, но думать несколькими национальными образами о нескольких. При этом, естественно, теряется преимущество исчерпывания и полноты в *предмете* рассмотрения, но достигается большее богатство в *точке зрения*, многогранность в инструменте анализа. Если коллективный труд, состоящий из описания множества литератур, можно представить в виде прямоугольника с изолированными отсеками, не знающими друг друга, то труд, осуществляемый одним человеком, содержащий множественность в точке зрения, может быть представлен в виде концентрически развертывающейся спирали, где каждый последующий виток наращен предыдущими точками зрения.

15. Национальный характер народа, мысли, литературы — очень «хитрая» и трудно уловимая «материя». Ощущаешь, что он есть, но как только пытаешься его *о-предел-ить* в слова, — он часто улечивается, иловишь себя на том, что говоришь банальности, вещи необязательные, или усматриваешь в нем то, что присуще не только ему, а любому, всем народам. Избежать этой опасности нельзя, можно лишь постоянно помнить о ней и пытаться с ней бороться — но не победить.

Менее всего поддается национальное своеобразие лобовой атаке: когда пытаешься подступиться к нему с четкими формулами и определениями. Ибо суть и назначение формул, определений и терминов — всеобщность, то есть применимость ко всем случаям. Значит, они противопоказаны как оружие в охоте за национальным своеобразием. Окольный путь — путь предположений, гипотез, даже фантазии — здесь оказывается ближе. И исследователю при этом надо рассчитывать не только на рассудок, но и на воображение читателя.

Но, с другой стороны, разрешив себе обращение за помощью к фантазии, исследователь заранее выбивает у себя возможность претендовать на обязательность своих положений и выводов. Да ведь и положение о том,



что «ночь тиха, пустыня внемлет богу, и звезда с звездой говорит», — научно несостоятельно. А между тем, смысл имеет. В литературоведении две грани: одной оно ближе к науке, другой тяготеет к самому искусству художественной литературы, тяготеет быть его отраслью. Работа, о которой здесь идет речь, — сама полунаучно-полухудожественна. Персонажами, образами этого произведения являются как раз национальные образы мира. И это не прихоть автора, а повеление самой природы изыскиваемого предмета — национального своеобразия литературы, к которому иным способом не подступишься<sup>1</sup>.

16<sup>2</sup>. И в заключение хотел бы о праве на текст поднять вопрос. Кто его имеет? Кто считается писателем-художником? Если ты изображаешь людей-характеры и случаи между ними — ты повествователь, прозаик. Если ты выражаешь чувства (без образов людей и вне контекста случаев из жизни), ты лирик, поэт. Этим двоим дано право на текст. Ну, а если я воображаю не людей и не чувства, а идеи, проблемы, теории, эпохи культуры, художественные стили, национальные космоса — они мои персонажи, и они в моем духе вступают в образные коллизии, меж ними сюжеты и перипетии разыгрываются, — почему же невозможна такая художественная работа, требующая права на пиитические вольности и на слог неказенный, несказанный, — но принято, что раз с таким материалом, то обязательно должна быть научной и в «сциентистском» стиле? Ведь общепризнано в эстетике, что *всё* может быть предметом художественного воспроизведения. Чем же мысль виновatee человека иль эмоции?

Просто в таком случае создается *образ* мысли, который такое же имеет право на обитание в эмпириях художественно-вымышленного мира, как и образ человека Евгения Онегина (с которым необязательно справляться в метриках), иль если поэт о несчастной любви — тут же наводить справки, о ком это и когда было с ним, —

---

<sup>1</sup> В ходе прохождения рукописи рецензенты предлагали дать более отчетливое определение понятий: «национальный образ мира», «картина мира», «космос», «целостность», «модель» и т. п. Я пытался это сделать, но убедился, что дефиниции получаются схоластические. И в них нет нужды, так как термины мои — рабочие и их смысл интуитивно ясен читателю в каждом месте. — В е д. 28.8.85.

<sup>2</sup> Сей тезис вписан через 12 лет — и по стилю это ощутимо. — В е д. 9.3.84.

а понятно, что это же «лирический герой»... Подобно и когда материалом образного мышления служат мысли и из этого образуются какие-то мыслительные цепи, гирлянды и вензеля, а то и буффонада, — не надо их так уж всерьез (ведь диалоги-рассуждения о разных высоких материях в романах Достоевского или Томаса Манна мы же не принимаем за тезисы автора, но читаем во образах персонажей) и однозначно приписывать автору: это не его утверждения и точки зрения, а его опыты вживания в разные возможности мыслительного ареала, в котором игра и переливание настолько богатейши игры слов и пиитических вольностей, насколько возможных мыслей в бытии во всех людях во всех поколениях больше, чем слов в языках. И мыслящего образами мыслей, идей, когда он дает представление драмы духовных проблем-персонажей на театре культуры мировой, — его обвинять в том, что он исповедует такие-то и такие-то неправильные, нехорошие взгляды, — подобно тому, как если бы Достоевского призвали к юридической ответственности за убийство старушки, рассматривая «Преступление и наказание» как улику.

И еще: что это за кальвиновское предопределение меж нас, литераторов? Кто это распределил, кому можно, а кому нельзя писать художественный текст и мыслить образами? Прозаику, поэту — можно, а литературоведу — нельзя: он и слог его должны максимально ступешаться, чтобы во всей красе проступила, как бы по контрасту, яркость анализируемого текста. И в этом действительно есть великое: смирение перед Истиной и Красотой, любовь и саможертва «я» своим возлюбленному предмету.

Но ведь и любовь и влюбленные бывают и требуются — разные: чем же дерзкие плохи? Отчего только смиренники и застенчивые хороши? Дерзновение, как состязание и азарт справиться с возлюбленным предметом и стать его достойным, — развивает силы, иначе скованные...

---

9.3.84. Ведущий. В этом тексте впервые поставлена главная Сверхзадача всего предпринимаемого исследования: докопаться до *национальных логик!* Ибо уязвлен я уже давно был, многолетне грызя немецкую классическую философию (под руководством Э. В. Ильенкова): Гегеля, Канта, Шеллинга, Фихте... — подозрением, что она, претендующая давать нам универсальные формы мышления

и понятия, — не сверх ли меры берет на себя? Не носит ли на себе печать локальную, а именно: германской картины мира, так что не обязательно русскому, французскому или китайскому мыслителю постигать мир в ее формах?..

Значит, возможно, есть национальные логики? Национальные варианты логических категорий и типов их связи. Особый склад мышления, тот «сгиб» русской мысли, что Белинский у Крылова отмечал.

Но как до этого добраться, до тончайшего и неуловимого? Сколько ни сравнивай логику с логикой, эллинскую, например, с германской, на ее же территории ее не остранный: только схоластика выйдет и новая логистика. Да и не способен я — искренне признаюсь — по складу моего ума к длительному абстрактному мышлению... Но зато он эстетически чуток и улавливать способен те образные интуиции, которые непременно залегают у каждого мыслителя и ученого под его логическими выкладками и которые общи у него с простолюдином из его народа. Сей о б р а з н ы й а п р и о р и з м предопределяет ход и выкладки и их логических построений.

Но тогда надо не прямо логику с логикой сопоставлять, а первоначально заземлить национальный Логос в национальном Космосе: в типе национальной Матери-и Природы, быта, языка, — и как это сказывается в посредствующей между ними Психее, национальном характере. То есть та идея Космо-Психо-Логоса, которая далее оформится у меня, начинает складываться уже в этой работе.

10.3.84. А ведь с введением В е д у щ е г о, меня то есть, придется мне (автору) поизменить строение книги. Сначала предполагал я группировать материал в 2 части: *Общую*, где разные и в разное время решавшиеся общие вопросы исследования национальных образов мира давать, и *Вторую*, где давать тоже одновременно писавшиеся конкретные характеристики национальных образов мира.

Но вот почувствовал, что, во-первых, утомительно будет читать одну за другой теоретические работы, а потом, также одну за другой, — эмпирические, и гораздо лучше даже просто для восприятия их перемешать друг с другом; а во-вторых, будет нарушена поступательность нашего проникновения в национальные образы мира и разные аспекты этого дела. Так что — не будет двух искусственных частей, а продолжим жизнеописание нашего главного персонажа — испытующей Мысли о национальном в жизни и культуре.

Следующим номером нашей программы выступает «Киргизский образ мира». После выхода моей книги о «Джамиле» в 1965 г. мне предложили написать послесловие к изданию «Повестей гор и степей» Чингиза Айтматова в «Молодой гвардии» в серии «В дорогу тебе, романтик!». Я воспользовался этим, чтобы перечитать повести Айтматова и продумать их уже не с исторической, а с национальной точки зрения.



## КИРГИЗСКИЙ ОБРАЗ МИРА

(по повестям Чингиза Айтматова)

«Песни гор и степей», «Повести гор и степей» — так называет сборники своих повестей и рассказов писатель Чингиз Айтматов. Одновременно почти каждое произведение обрамлено образом рассказчика, который ходит по комнате и думает, думает... наконец, распахивает настежь окно и отдается потоку воспоминаний, рассказу бесхитроственному, а вы уже судите сами... П о м е щ е н и е и п р о с т р а н с т в о — вот полюсы им ощущаемого мира, к которым тяготеют все бесконечные сложности, конфликты бытия.

Проверим: так ли это, почему это так, и что это означает.

Взяв материал 5 его первых повестей, проверим статистически — где совершается действие, какова арена. Эпизоды-сцены «Джамили»: ток, сенокос, ночное у реки, и главное: участок степи от аула до станции: на двух бричках под открытым небом и в грозу все страсти завязываются и протекают. Лишь приемный пункт «Заготзерно» — огороженный двор с крышей, да рассказчик-художник в начале и конце повести смотрит на картину на стене (правда, сама картина изображает открытую степь и тем самым уничтожает стену, размывает помещение в пространство).

«Тополек мой в красной косынке». Обрамление — разговор журналиста с шофером у колонки, думы его в кабине, их встреча в купе поезда и рассказ шофера. Помещение — но несущееся по пространству (кабина, купе). Вторая часть повести — «рассказ дорожного мастера» — происходит, пока журналист сопровождает его ежедневный обход участка пути. В самой же повести ритмическое чередование сцен на просторе и под крышей: встреча Ильяса с Асель — в степи шофер лежит под машиной и видит подходящие девичьи ноги; диспет-

черская автобазы; ливень над Иссык-Кулем и любовь в кабине; ссора с шоферами в курилке; Долонский перевал и пурга; ссора с Асель в их домике; любовь с Кадичей — сцены в диспетчерской, в чайной, в ее комнате; снова Долонский перевал; психологическая сцена в домике дорожного мастера; уход Ильяса куда глаза глядят...

«Верблюжий глаз» — в целинной степи Анархай стоит палатка на 7 человек. Поле, сцена в палатке; встреча с девушкой у родника, единоборство с Абакиром в открытой степи на тракторах. «Первый учитель». Обрамление: открытие новой школы и заседание с почетным президиумом. Все остальное — под открытым небом. «Материнское поле» — все есть разговор Матери с Полем, ведущийся, ясно, не в помещении.

Это прямое отношение и ощущение человеком открытого пространства, эта помещенье-боязнь, вероятно, связана с кочевым прошлым киргизского народа. В одной из сказок о популярном народном герое Алдаркосе («безбородом»), плуте и обманщике богатых, рассказано, как он перехитрил глупого сына бая. Тот приехал на базар продавать баранов. Алдаркос пригласил его на ужин и оставил ночевать. Когда же наутро сын бая проснулся, он увидел над собой открытое небо: оказывается, Алдаркос с женой ночью сняли юрту, взвалили все пожитки на байского коня и уехали в степь, уведя его стадо.

Вот эта призрачность помещения, мнимость, необязательность, так сказать, факультативность крыши над головой, так что в любую минуту она может исчезнуть, как мираж, и опять человек прямо в открытом космосе оказывается<sup>1</sup>, коренной устой мироощущения киргиза. Этому соответствует и его жилье. Такое воздушное и легко снимаемое помещение, как юрта, не создает у человека ощущения закрытости, защищенности (как дом, изба, камин и кружка, при том, что ветер остается за окном — у северян): он и в помещении ощущает себя раздетым, — лучи мирового пространства, беспрепятственно проникая сквозь «стенки» юрты, всегда облучают человека: он кожей и нутром чувствует эту свою пронизанность.

---

<sup>1</sup> В одной из народных песен джигит поет: «Ветер сдул мою кибитку, как верблюдицу верблюд». — В кн.: Глоба Андрей. Песни народов СССР. М., 1947, с. 447.

Это значит, с другой стороны, что почти не найдешь осязаемых следов прошлой жизни кочевого народа. Кочевой народ, принцип жизни которого: «всё моё ношу с собой»<sup>1</sup>, не может опредмечивать себя ни в городах, ни в храмах, ни в статуях, ни в письменности, ни в удобренной земле, ни в ирригационных системах. По отношению к этой вещественной форме опредмечивания кочевой народ играет отрицательную роль. Это — народы-ферменты, движущиеся в порах истории. Они — орган и орудие развития, исторического движения. Но сами почти не развиваются именно потому, что их движение уходит в пространство (смена мест), а не во время (смена обществ на одной земле).

Отсюда уже априори можно сделать важное предположение о мировоззрении кочевых народов: понятие *пространства* у них должно превалировать над понятием *времени* (у земледельцев, очевидно, — наоборот). И наибольшее разнообразие и расчленение имеют, вероятно, пространственные отношения в их космосе.

При том, что мал, не плотен предметный посредник между людьми и миром, более тесны и активны их прямые, непосредственные связи. Жизнь мироздания прямее переливается в жизнь, поступки и мысли человека. Человек здесь космичнее. Особой жизненностью, населенностью обладает для кочевого народа «пустая территория», где вроде «ничего нет»: киргиз не осязает в степи следов своих предков, но *помнит*, что они здесь витают, ощущает их присутствие, видит внутренним зрением. Это рельефно выявлено Ч. Айтматовым в повести «Верблюжий глаз». Людей послали осваивать целинную землю. Но ведь «целиной» назван Анархай! — «колыбель» (если можно таким домашне-земледельческим предметом обозначить «корень» — опять земледельческий термин) Киргизии, точнее — киргизского народа. «Вот он древний, легендарный Анархай!..

Мы гнались за горизонтом, а он все уходит от нас по

<sup>1</sup> В эпических сказаниях киргизов животное фиксируется с поклажей, а человек — с одеждой. Вот описание Ак-Кула — коня Манаса: «Расстояние между его задними ногами подобно ущелью Чакал: под ними свободно может пройти верблюд, *нагруженный до предела*»; «в его ноздрю без труда могут вскарабкаться современные люди *со всей их одеждой*». О самом Манасе сказано: «кости его — литые, голова — самородок, даже самое малое количество его одежды составляет груз одного верблюда» (Киргизский героический эпос Манас. М., 1961, с. 125, 122). Это — зрение кочевника, который мыслит не «голового» человека, но в его таре, упаковке, что каждый раз собирать и переносить приходится.

мягким размытым гребням далеких увалов, открывая за буграми все новые и новые анархайские дали»<sup>1</sup>.

Пустая земля. Ни души.

— Как ни души? Не слышишь разве, что она обитаема? «Машина мчалась по едва приметной дороге, затерявшейся среди чуть всхолмленной зеленеющей степи, слегка подернутой вдали голубоватым туманом».

— Вот они, первые живые обитатели пространства: «всхолмленная зеленеющая степь», «голубоватый туман». Но слушай дальше:

«Земля еще дышала талым снегом. Но в волглom воздухе уже различим был молодой горький запах дымчатой анархайской полыни, ростки которой пробивались у корневищ обломанного прошлогоднего сухостоя. Встречный ветер нес с собой звенящее звучание степного простора и весенней чистоты».

— Какое пестрое население из стихий космоса оказывается здесь, какая интенсивная и бодрая жизнь идет! <sup>2</sup> А что, думаешь, только силы природы здесь обитают?оборотись в измерение времени, и ты услышишь, как затаилось прошлое: пути народов пролегли здесь.

---

<sup>1</sup> Айтматов Чингиз. Повести гор и степей. М., 1963, с. 199.— В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию.

<sup>2</sup> Чуткость бывшего кочевника к травам, запахам, покровам степи связана с тем, что он через своих животных — которые есть продолжение его существа — прямо поглощает волосяно-растительный покров земли, — а потом снимает его шерстью и мясом. В народных песнях об овце, верблюде любовно перечисляется, что они едят, т. е. как понимают (т. е. поднимают, вбирают в себя) окружающий мир: «Расскажу тебе о той, что жует, Не чинясь, стебелек волчца, Подорожник, побег чабреца, Сухой василек — что найдет, — Чтоб кормить в свой черед народ. Мой друг, ее имя — овца».

А в е р б л ю д у ж вообще предстает как космическое животное — тот «кит», на котором держится мир по понятиям мореходных народов; а здесь точнее сказать: он есть образ мира, внутри которого живет кочевник; «Две чашки — глаза его, Шея гибка, как лоза. Как плетка верблюжий хвост. Большой у верблюда рост — Дереву верблюду под стать, Может верблюд его обглодать, До верхних ветвей достать. Любит он колючку сжевать, Лебедой репей заедать. Повалиться любит в золе, Отоспаться любит в тепле, Почесаться любит в арбе».

Очень интимно ощущает кочевник верблюда, и любит он то же, что человек, мечтает о доме (атрибуты дома: «чашки», «зола», «тепло...»); но надо все идти: «Колченог, шея крива, Пучеглаз, в репьях голова, Расплюется — все бегут! Вот каков красавец верблюд! Хоть юрту на него взвали, Нипочем ему встать с земли, — Пойдет, куда б ни повели» (Антология киргизской поэзии. М., 1957, с. 109, 110—111).

«И чудилось мне, что слышу я голоса минувших времен. Содрогалась, гудела земля от топота тысяч копыт. Океанской волной с диким гиканьем и ревом неслась конница кочевников с пиками и знаменами наперевес. Перед моими глазами проходили страшные побоища. Звенел металл, кричали люди, грызлись, били копытами кони. И сам я (это юноша-рассказчик въезжает в Анархай.— Г. Г.) тоже был где-то в этой кипучей схватке... Но утихали бои, и тогда рассыпались по весеннему Анархаю белые юрты, над стойбищами курился кизячный дымок, паслись вокруг отары овец и табуны лошадей, под звон колокольцев шли караваны верблюдов, *неведомо откуда и неведомо куда...*» (образ неограниченного космоса.— Г. Г.)

Вот ведь какая полная цветущая жизнь бывала здесь. А ты говоришь: «целина»!.. Ты, самоуверенный современник, мнишь себя первым существом, одаренным разумом, что вступает на эту землю, и едешь «осваивать целину». А еще неизвестно: это, может быть, Анархай, выдавший виды, осваивает тебя и вас — новое племя и поколение людей: а ну-ка, покажите, на что вы способны? И это, может быть, Анархай призвал вас, чтобы вами, как орудиями, возродить в себе жизнь...

Словно чуя эту притягивающую власть одушевленного космоса, юноша-рассказчик и себя и современность начинает видеть со стороны, как бы глазами Анархая: «Протяжный, раскатистый гудок паровоза вернул меня к действительности. Закидывая на вагоны густые клубы дыма, паровоз уходил, словно конь на скаку с развевающейся гривой и вытянутым хвостом».

Да это же «конь-огонь»! Нас подвело к первой конкретизации нашего исходного общего положения: «пространство» — «помещение» теперь предстает в своих атрибутах: «конь» — «железная дорога», — подробнее: образность, связанная с конем и миром железной дороги. Пространство (физическое и духовное), в котором происходит действие в повестях Айтматова, имеет четкие границы: там, где гуляет конь, — и там, где он шарахается. Черта железной дороги обозначает край айтматовского света. И действие происходит в этих пределах, от сих до сих, до железной дороги — исключительно. Что там, за ней, в ее мире — уже словно не нашего ума дело. Она буквально как *deus ex machina*, как сила судьбы, все узлы разрешающей, точнее: разрушающей, — выступает. На станцию, на разъезд спа-



саются от погони из аила Джамиля и Данияр. Лишь в обрамлении, в эпилоге повести «Тополек...» есть поезд и купе, везущие героев в куда-то...

Анархайская жизнь в «Верблюжьем глазе» начинается в тот момент, когда люди «пересекли железную дорогу у затерянного в степи разъезда и двинулись дальше...». Железная дорога уводит одного за другим детей Толгонай на войну, и она, вместо сына, может лишь рельсы обнимать. В повести «Свидание с сыном» самая впечатляющая сцена — скачки между поездом и конем: отец догоняет поезд, чтобы увидеть сына.

Но обе грани: и пространство и помещение, и конь и железная дорога — необходимы: без них нет магнитного поля, в котором могло бы состояться действие. Ибо это не просто предметы, но предметы представительственные, из них излучаются целые системы мировоззрения и принципы жизни. Железная дорога представляет собой мир цивилизации, новое, будущее, идейное, духовное, то неведомое, *x*, открытое, беспредельное, куда будут уходить герои. Она нужна — чтобы было куда уходить. Конь представляет собой космос естественно-природный, ведомый, несомый в крови, исходное состояние мира. Киргизу словно врождено ощущать и мыслить мир конем и о себе через коня рассуждать.

Каково же гносеологическое, так сказать, содержание этого мышления о мире через коня? В одной из народных песен проводится параллель между кобылой и коровой: «Десяток коров — пустяк, Десяток коров никак С десятком кобыл не сравнить. От коровы молока попьешь — И пасешь ее весь день, — Кобылу в плуг запряжешь...»<sup>1</sup> — перечисляются все работы, которые на лошади сделаешь за день; и сама себя кормит, и то же молоко дает. Разница здесь такова: корова неподвижна, ты движешься и ее приводишь в движение. Лошадь же сама движется, а ты можешь с нею быть неподвижным. И это дороже, чем кто больше или меньше молока дает: корова, конечно, больше, — но это может быть дорого земледельцу, который, если сам не в силах поглотить все молоко, может его продавать или впрок и в запас откладывать в виде масла, сыра и т. д. Для кочевника же избыток молока — досада и обуза: доить еще, а девать некуда. Лучше бы меньше давала — лишь сколько на день нужно (бери пример с кобылицы, которая кумыса

<sup>1</sup> Антология киргизской поэзии, с. 110.

дает столько, сколько выпить можно, не больше) — зато хлопот бы меньше доставляла, сама бы себя кормила, неприхотлива была, как вон овца или верблюд, — и сама бы двигалась. Конь хоть и прихотливее в корме, чем овца и верблюд, но меньше, чем корова. Да на коня и не грех человеку поработать, ибо он дает главное — движение.

Корова — это земледельческая скотина, растение. Мало подвижна, как земля. Только в ней не годовой и сезонный, а суточный (полусуточный) цикл посева — жатвы: утром и вечером урожай молока собирают. В ней добро (молоко) вырастает, как злак, который сеют в неподвижную землю, и через некоторое время собирают урожай. Т. е. она — животное, работающее во времени (так же как вся жизнь земледельца — в опоре и расчете на *время* протекает), тогда как от коня ожидается расстояние, а приплод во времени (кумыс) — вещь более второстепенная и побочная.

Сви́нья — уже земледельчески-городская скотина. Когда люди стали стеснены в территории, а от интенсивного земледелия прибыток начал лавиной наваливаться и некуда стало загнивающее и отбросы выкидывать, — тут уж свинья незаменима оказалась: так бы загрязнилась территория от гниющих отбросов, а теперь валится в эту живую ходячую помойку: свинья же всё съест. Ее утроба — наиболее абстрактный мыслитель. Она производит в мире всеобщую уравниловку: уравнивает тыкву со своим же только что рожденным поросенком, которого ненароком съест, картофельные очистки — с курицей и т. д. Она приводит вещи к единому знаменателю, превращает многое, различное — в единое. В этом отношении свинья, стирающая качества всех растительных и животных явлений разных, аналогична другим всеобщим эквивалентам — таким, как деньги, число, логическое понятие.

Свинья — чрево Земли, Аид продуктов, Тартар, куда жертвоприносится то, что нам негоже, — и глядь! — добром возвращается. К тому же она из животных наиболее неподвижна. На Кубани, например, вообще сажают поросенка в «домушку» и, когда нальется в борова, его жнут, — т. е. совсем как животное-растение произрастает...

Итак, для киргиза-кочевника главная добродетель животного и вообще живого существа (и человека) — самодвижение, а плодovitость, производительность,

прирост — дело второе. Что это так, видно и в гимне о вце: «Не пропадешь нигде с овцой: Не замерзнешь в мороз зимой В юрте, покрытой кошмой, Или в пути под пургой. Не пропадешь нигде с овцой. Голоден будешь, овцу зарежь...»<sup>1</sup>

И перечисляются другие блага от овцы: жир — свет, курдюк — сосуд, молоко, каймак, масло, шерсть. Овца — как передвижной амбар, сусек, погреб и сундук с одеждой. «Всё держится в доме на ней».

Но, конечно, в иерархии животных, конь держит первенство. Все остальные — только служат человеку, перед конем же человек не считает за унижение согнуться и быть ему слугой. Потому что это — живой образ божества, его отблеск, вечно поражающее чудо: «Быстр, как ветер, горяч, как огонь (скаун — как единство космических стихий.— Г. Г.), И легче блохи в прыжке (в нем и макрокосм: ветер, огонь,— и микрокосм: блоха — из круга домашней жизни.— Г. Г.); Перепрыгнет любой арык (и стихия воды зачерпнута.— Г. Г.). Как *шомпол ружья*, нога, Пряма, стройна и тонка. Как *бархат*, шерстка гладка, *Зеркалами* блестят бока. ... Ямки на бедрах — две *пиалы*».

Все это — область быта, производства: человеком, трудом сотворенных вещей,— все в дар коню приносится; в нем, его членах видится для всего образец — идеал всех качеств: прямоты, гладкости, зеркальности и т. д. Так что не только стихиями космоса стоит он сотворен, изукрашен и увешан, но и, как амулетами,— продуктами человеческого производства. Он — посредник между естественным миропорядком и искусственным — сотворенным человеком: модельер всех вещей в этом творчестве человека. А так как человек — тоже существо срединного царства: творенье природы и искусства (в старом смысле слова — как дела ума и труда), то конь наиболее родно, интимно ощущается: «Грудь — как из гранитной скалы (теперь последняя из стихий явилась: земля, горы.— Г. Г.), Не угнаться за ним борзой. Тысяча овец — вот цена За такого скакуна<sup>2</sup>.

Последние стихи рассматривают коня с точки зрения главной добродетели в мире кочевника — движения;

<sup>1</sup> Антология..., с. 109.

<sup>2</sup> Антология..., с. 110.

а также устанавливают его в иерархии человеческого миропорядка через отношения к другой вещи и числу.

Итак, конь — космос кочевника, его единство, божество, увешанное всеми атрибутами бытия и мироздания (городской термин и сюда лишь условно подходящий). Выше подобное же указывалось в верблюде. Но тот — комический вариант космоса — коммос. Скакун же вызывает в человеке пиетет, благочестие<sup>1</sup>.

Потому конь и может стать для киргиза наиболее всеобъемлющим «телом отсчета» и в мире нравственных максим и абстрактных понятий. Среди пословиц и поговорок коню принадлежит «контрольный пакет».

«Не умеющего ценить лошадь — дорога научит, не умеющего ценить пищу — голод научит.

Хорошо накормить — плохой конь будет скакуном.

Хорошая лошадь от смерти не избавит, а от несчастья спасет»<sup>2</sup>.

Конечно, по пословицам можно лишь предполагать, а не утверждать, ибо, как сказал о пословицах современный остроумец: каждой пословице есть противоположная — в этом и состоит народная мудрость, — все же обращает на себя внимание акцент, поворот: пища — для движения, а не движение — для пищи (у земледельческого народа поворот пословиц иной: движение, труд — для пищи, достатка)<sup>3</sup>.

«Коня подковывают, а осел поднимает ногу».

«Кто не спешит, тот и на телеге догоняет зайца».

Конь везде выступает как аристократ в иерархии животных. И более отвлеченные идеи выражаются через коня:

---

<sup>1</sup> Конь Манаса Ак-Кула — как раз телесный образ космоса (расставим иные акценты в уже приводившейся цитате): «Расстояние между его задними ногами подобно *ущелью Чакал*: под ними может свободно пройти *верблюд* (буквально ниже и ниже по иерархии. — Г. Г.), нагруженный до предела»; икры его подобны туловищу *быка* (тоже ниже по иерархии: вообще конь воздвигается, как из строительных материалов, из стихий неорганической природы и из других тел животных. — Г. Г.), бег подобен *ветру горных перевалов*» (Манас, с. 125).

Есть у него и эпитет: «Конь — *огонь*».

<sup>2</sup> Пословицы разных народов. Новосибирск, 1959. Киргизские пословицы, с. 208—209.

<sup>3</sup> «Наши откормленные кони стоят неподвижно, а воины тоскуют без дела» — такова, по наблюдению В. М. Жирмунского, — обычная формула, которой Манас или Семетей призывают своих дружинников на новые бранные подвиги» (Манас, с. 115). Здесь тоже очевидно, что идеал — движение, а не пища.

«Не бывает языка без ошибки, копыт — не спотыкающихся».

«Если джигит бесстыдный болтун, он похож на коня без узды». Везде здесь язык — атрибут головы человека, источника мудрости, — приравнивается к мудрости и красоте движения, меру чего дает конь, его низ — копыта <sup>1</sup>.

Наконец конь — это верхняя часть космоса. «Пища для человека — сила, лошадь — *крылья*». «Упавший по своей вине не жалуется». Все остальные животные земны, к ней тяготеют, в нее глядят. Конь — глядит вперед и вверх (грива = *крылья*) и отрывается от земли, преодолевает притяжение и взлетает. А вместе с ним и человек. Человек верхом — уже член неба, верха мира: от земли и ее тяготений он уже освобожден, опосредован конем. В народных песнях постоянно рядом светила и конь. В колыбельной песне — а младенцу поется о самом прекрасном (либо о самом страшном, что есть в космосе народа, рассказывается), так что в этих песнях бытие подается в наиболее очищенном от побочного, наиболее абстрактном виде, — поется: «Мой *ягненок*, мальчик мой... Звякнул *звонкой* конь уздой. Конь — как *месяц под тобой*. *Месяц тонкий* над горой. Конь — как *месяц золотой*, в бок ударь его ногой —

---

<sup>1</sup> Вассальный Манасу «катаганский хан Кашой» (Эр-кошой), семидесятилетний старец, «отец народа», согласно распространенному у киргизов сравнению — «подобный *воротнику* на халате и *подкове* на ноге лошади». Голова человека, которую предохраняет воротник, здесь приравнена к копыту, что укутывает подкова. И то и другое — «главное», пардон, — «копытное», ибо у кочевника-кентавра самое важное может обозначаться равно головой и копытом.

Здесь видно, как осторожно надо обращаться с языком при описании национальных картин мира, ибо наш язык, которым я пытаюсь представить чуженациональное и иноязычное мировоззрение, — незаметно может подкладывать на каждом шагу понятия и категории своей национальной модели (как это, к примеру, случилось в последней фразе, где слова: «подкладывать», «на каждом шагу» — совсем не индифферентны, но источают уже из себя русский образ мира). Так что все время нужно делать поправку на ту интерференцию (наложение) национальных моделей мира, которая происходит при попытке передать одну на небеспартийном для нее языке другой. Структуралисты пробуют избежать такой опасности, создавая условный, искусственный, промежуточный язык. Но при этом многое теряется: проскакивает сквозь это фильтр. И главное: теряется то преимущество взаимного, так сказать, дразнения, каким один живой язык зацепляет чужеродное себе в другом — и тем самым оказывается не просто пассивным передатчиком, но активным инструментом: искателем, выявителем и проявителем особенностей национальных мировоззрений.

Изогнется конь *дугой*, Понесется конь гнедой Вскачь над *степью голубой*<sup>1</sup>.

Пока мальчик мал, он ягненок — низший в иерархии животных (но и самый домашний и интимный). А вырастет — его атрибутом станет конь: он будто человекоконь и небесен. Месяц уподоблен коню: на нем ездят, и эпитет «тонкий» — очевидно, от стройных тонких ног коня. Из рельефа мира, земли названы «горы» и «степь» (прав, значит, Айтматов, тоже их назвав патронами своих произведений); из цветов: золотой (цвет дня, солнца) и голубой — цвет ночи (не «темная», не «черная» она); из линий — дуга; из сторон — бок (бок коня), из звуков — звон. Пока это лишь констатируем. Все это нам позднее еще пригодится.

Не счесть уподоблений с конем и в художественном мире Чингиза Айтматова. И не только таких очевидных, как в словах Ильяса: «в те горячие дни не удержался я в седле. Не так повернул коня жизни». В повести «Джамиля» — еще до того, как Данияр и Джамиля почувствуют любовь друг к другу, пара коней Данияра и пара коней Джамили вместе пасутся в ночном на люцерне<sup>2</sup>.

Это просто. Но конем организуются невидимые силовые линии, напряжения в киргизском образе пространства. В этой «пустоте» ощущается какое-то

---

<sup>1</sup> Антология., с. 116.

<sup>2</sup> О «симпатической связи» между батыром и конем пишет В. М. Жирмунский в работе «Введение в изучение эпоса «Манас»: «У кочевых и полукочевых народов роль коня как спутника и боевого товарища героя особенно значительна. Так, в эпических сказаниях среднеазиатских тюркских народов широкой известностью пользуются Байчибар — богатырский конь Алпамыша, Гырат — знаменитый боевой конь Гороглы, Тайбуруул — конь казахского богатыря Кобланды. Имена коням в большинстве случаев даются по их масти, а витязь в наиболее древних эпических сказаниях в свою очередь получает прозвище по своему коню. Например, в алтайских богатырских сказках: Кускун-Кара-Матыр, «ездящий на бархатном вороном коне» («Кочутей»); «на кроваво-рыжем коне ездящий богатырь Кан-Толо»; «на бело-сером коне ездящий богатырь Алын-Манаш»; в «Китаби-Коркут» — Вамси-Бейрек, «владелец серого жеребца», и другие» (Манас, с. 124—125).

Итак, имя героя — функция коня: конь рождает человека, есть причина, основание его (в буквальном и переносном смысле). Эта неразрывность единого существа — человекоконя — проявляется и в параллельности рождения богатыря и коня: «Манас и его конь Ак-Кула в варианте Орозбаева рождаются в один день: в то время как Чийырды в тяжелых муках рождает Манаса, ее муж Джанып принимает новорожденного буланого жеребенка Ак-Кулу у своей черногривой кобылы. Таким образом, симпатическая связь между богатырем и его конем устанавливается с рождения» (там же, с. 125).

вихревое движение и устремленность. Вглядитесь в те зрительные представления, ко орые встают перед внутренним оком подростка, пока он слушает песню Данияра (в «Джамиле»): «То *проплывало* в журавлиной выси над юртами весеннее кочевье нежных, дымчато-голубых облаков; то *проносились* по гудящей земле с топотом и ржаньем табуны на летние выпасы, и молодые жеребцы с нестриженными челками и черным диким огнем в глазах гордо и *ошалело обегали* на ходу своих маток; то спокойной *лавой разворачивались* по пригоркам отары овец; то *срывался* со скалы водопад, *ослепляя* глаза белизной *всклопоченной кипени*; то в степи за рекой *опускалось* в заросли чия солнце, и *одинокий далекий всадник* на огнистой кайме горизонта, казалось, *скакал за ним* — ему *рукой подать* до солнца — и тоже *тонул* в зарослях и сумерках».

Ошибся бы тот, кто увидел в этом наборе только личные воспоминания подростка-персонажа или произвольные картины, вызываемые в памяти по пристрастию этого писателя. Нет, это, очевидно, типовые, народно-отстоявшиеся зрительные представления, и если бы пришлось снимать документальный фильм о Киргизии, эти картины вошли бы на правах национально-государственных, общезначимых созерцаний: картин-понятий.

Все предметы, атомы киргизского мира, которые здесь названы, одержимы стремлением — нб не в даль, а в бок, в ширь. Особенно это очевидно по всаднику, который летит, как на экране, «на огнистой кайме горизонта». Кроме прямых линий («проплывала», «проносилась», «скакал за»), обилие боковых, дугообразных движений: «ошалело обегали», «разворачивались» — и переходные: «срывался», «опускалось», «рукой подать», «тонул». Есть и круговое завихрение — «всклопоченная кипень» и обратно отраженное движение: «ослеплял». Средняя всех направлений движения — отлого вкось.

И на все космические персонажи (облака, весна, солнце, заросли чия, водопад и т. д.) — всего лишь один человек, да и тот — всадник, человекоконь. Вот просторто и неограниченность! Безлюдье — да, но не безжизнье...

Взгляд на вещь не вплотную, а на как находящуюся среди вольного простора, где она не стеснена, — сказывается в изображении человека. Он берется с дистанции.

Вот Джамиля приехала сдавать зерно на пункт «Заготзерно»: «В этом гомоне, толкотне, в этой базарной сутолоке двора, среди мятущихся охрипших людей Джамиля бросалась в глаза («в глаза бросается» вещь не вплотную притертая, а та, которая на некотором расстоянии, та, что изъята из «сутолоки», «толкотни» и смятения. — Г. Г.) своими уверенными, точными движениями, легкой походкой, словно бы все это происходило на просторе». Джамиля — дочь пространства, и где она является — словно степь ореолом вступает с ней, ибо она своей фигурой присущую себе среду вносит: ее движения — не стесненные, но вольные — рассчитаны не на сутолоку, предполагают простор: «И нельзя было не заглядеться на нее. Чтобы взять с борта брички мешок, Джамиля вытягивалась, изгибаясь, подставляла плечо и закидывала голову так, что обнажалась ее красивая шея и бурые от солнца косы почти касались земли». Да это же кобылица! — все это жесты и позы, свойственные коню, и в нем они так же созерцаются: «легкая походка», спина, шея, грива, изгибы. Это глазами кочевника воспринято, который вдруг остановился и созерцает остановившуюся плоть своего скакуна.

«Вот Джамиля идет впереди, подоткнув платье выше колен, и я вижу, как напрягаются ее крутые мускулы на ее смуглых красивых ногах, вижу, с каким усилием держит она свое гибкое тело, пружинисто сгибаясь под мешком» (опять тело кобылицы: крутые мускулы, пружинистый корпус и круп). Земледелец, узбек, например, не может так видеть женщину: она в чадре, закрыта вся, как растение корнями зарыто в земле, а наверху лишь цветок и плод.

И горожанин, глядящий на женщину из очереди, толчеи, — не может ее так видеть: его восприятия даже не зрительные, а осязательные — касания (танец «танго» = «касаюсь», по-латыни), утратившие от частоты ценность.

Джамиля в приведенном изображении — видится не зрением живописца, а зрением скульптора, что обращает внимание на рельефы, пластические объемы, а не на цвета и линии. И это не случайно. Зрительные впечатления, которые за века и тысячелетия нагнетались в сознании кочевого народа, связаны в большинстве своем с движением, пластикой тел (людей и животных). Увидеть, различить цвет и линию можно уже на остановившейся предметности — и живопись возникает, как



правило, уже у оседлых, земледельческих народов. Цвет и линия, как более отвлеченные способы представления пространства и тел, возникают и развиваются в Киргизии уже в наше время.

Если проследить, какие краски, цвета и в каких случаях использует Чингиз Айтматов, то это золото или голубизна; и относятся они не к вещам и людям — например, в описании лица человека (кстати, лицо очень редко и мало обрисовывается), а к небу, степи утром, на закате, ночью — словом, к космосу, устойчивому фону, на котором движутся формы людей и тел. И родись в кочевой Киргизии философ, он, очевидно, высказал бы представление о мире, родственное демокритовскому, установив в нем как равно бытийственные: атомы и пустоту. А различия в мире видел бы так же пластически — скульптурно. Так, по изложению Аристотеля в «Метафизике», «они (Левкипп и Демокрит.— Г. Г.) говорят, что бытие различается только «очертанием, соприкасанием и поворотом». Из них очертание есть форма, соприкасание — порядок и поворот — положение. Например, А отличается от N формой, AN от NA — порядком, N от Z — положением»<sup>1</sup>.

Но это одна грань в мировосприятии современного киргиза. Другая — железная дорога, город. Их соприкосновение, взаимодействие и высекает искры драм и сюжетов в повестях Чингиза Айтматова.

Вот киргиз приезжает на станцию. Джамия, подросток и Данияр возят зерно. «Путь нам предстоял дальний: километров двадцать по степи, потом через ущелье, к станции». Едут полдня по степи и ущелью — киргизскому космосу. Пространство и вечность. А там — теснота и спешка: «Солнце немилосердно палило (сперто вокруг: нет ветра, чтобы донес воздух в загон «Заготзерна»), а на станции толчея (вот первое, что бросается в глаза кочевнику, как архипротивоестественное: кругом простору сколько хочешь, а люди вдруг скопились в точку и толкутся.— Г. Г.), не пробьешься (теперь искусственные, самими людьми себе созданные препятствия преодолевать придется: сантиметры, черепашьим шагом, в очереди — а только что, за оградой, было: скачи, куда хочешь.— Г. Г.): брички, можары с мешками, съехавшиеся со всей долины, навьюченные

---

<sup>1</sup> Материалисты Древней Греции. Собрание текстов., М., 1955, с. 55.

ишаки и волаы из дальних горных колхозов. (Ярмарка, Ноев ковчег, всякой твари по паре — и здесь, в этом зеркале, состав киргизского космоса отражен: горы представлены навьюченными ишаками, степи — бричками.— Г. Г.) Пригнали их мальчишки и солдаты, черные, в выгоревших одеждах, с разбитыми о камни босыми ногами и в кровь потрескавшимися от жары и пыли губами. На воротах «Заготзерна» (диковинное существо с «заморским» именем.— Г. Г.) висело полотнище: «Каждый колос хлеба — фронту!» Во дворе (двор — это пространство земледельца, замкнутое: самозаключение земли и себя.— Г. Г.) — сутолока, толкотня, крики погонщиков. Рядом, за низеньким дувалом маневрирует паровоз, выбрасывая тугие клубы горячего пара, пышет угарным шлаком. Мимо с оглушительным ревом проносятся поезда. Раздирая слюнявые пасти, злобно и отчаянно орут верблюды, не желая подниматься с земли».

Паровоз и Верблюд — вот два космических тела, и Верблюд чувствует: смерть ему приходит — и, дух кочевья, всем нутром не приемлет и бунтует — итальянскую забастовку объявляет: не желает подниматься. Верблюд слюняв: «корабль пустыни», воду в себе носит — жизнь; Паровоз огнист, жжет воду («клубы горячего пара»). «На приемном пункте под железной накаленной крышей горы зерна. Мешки надо нести по дощатому трапу наверх, под самую крышу. Густая хлебная духота, пыль спирает дыхание».

Если сопоставить этот пейзаж с тем, что видел подросток, слушая песнь Данияра, то мир помещения и мир пространства предстанут в своих дальнейших различиях. Однако различаются они не по движениям, а по предметам. Проглядите лишь подчеркнутые глаголы там и здесь — и увидите, что разный космос (пространство и помещение — двор) насыщены аналогичными силовыми линиями. В пространстве тоже клубятся движения: толчая, сутолока разнонаправленных действий. Только там эти движения сгущаются в массы облаков, табунов, стад, в водопад, одинокого всадника и солнце, а здесь в людей и ими созданные вещи — и лишь верблюд, бунтарь-одиночка, трубно вопиет. Значит, и городской мир осваивая, киргиз подходит к нему с априорным, «врожденным» образом пространства.

Сюжеты повестей «Тополек мой в красной косынке» и «Верблюжий глаз» представляют собой два варианта

этого отношения пространства к помещению. В первой — пространство запутывается в тенетах помещения, во второй — помещение и отношения в нем между людьми и вещами опрокинуты в открытый космос и выверены на истинность. «Тополек мой в красной косынке» — заглавие само все обнаруживает: тополек, дитя пространства, — под косынкой — продуктом ширпотреба. Если представить себе последующую жизнь Данияра и Джамили после того, как страсть вытолкнула их из аила, то мы имеем ситуацию Ильяса и Асели. В рассказе о том, как шофер умыкнул невесту чуть ли не со свадьбы, как бы вкратце повторяется история любви и бегства Данияра и Джамили, но дается почти скороговоркой: в повести это не главный сюжет, а *пред*-история, так как автора и нас уже интересует: а что же дальше может случиться с ними? Прорвав кольцо родовых отношений аила, наши беглецы оказываются на свободе.

Ильяс — фигура как раз характерная для ситуации перехода от патриархальности к цивилизации. И по профессии он — шофер, современный кочевник, тот, кто в помещении кабины носится по пространству. Он запутывается в сложностях новой жизни: действует, как лихой джигит, на автобазе — там, где нужны дисциплина, порядок и спокойствие. Его переходное положение, словно издеваясь над его утерянной устойчивостью и слабой ориентированностью в мире, все время ставит его перед ситуацией свободного выбора: решать-то надо либо по новому, либо по старому закону (они же в нем спутались), либо уж опираясь на свою личность, когда человек — «сам свой высший суд»; но «я» в нем тоже еще недостаточно развито — не сформировано, а раздергано. Потому, оказавшись в ситуации Буриданова осла, он не стоит недвижно, как отупевший земледелец, а, как пристало кочевнику, мечется, как угорелый, кусая то от одной охапки сена, то от другой. И жизнь его идет вразнос. Он оказывается меж двух любвей. Асель — степная, Кадича — городская. Любовь с Асель совершается в открытом пространстве — среди степи, под небом увидел он этот тополек в красной косынке; страсть излилась на них грозой над Иссык-Кулем. А отношения с Кадичей все проходят в помещении: диспетчерской, чайной, в ее комнате среди водки и окурков: теперь водка и чай замещают космическую стихию воды.

А что же Асель? Счастлива ли она затем с Байтемиром? Нет. Покойна. То есть, умирает при жизни. Если казнь Ильяса — в пустом горении, в том, что он мечется и бездарно расплескивает свою жизнь, то каторга Асели — в сдавленности: поймали птичку голосистую и посадили в клетку — она дышит, но голос пропал. В Асели Джамилы — озорная, огневая девушка-джигит — превратилась в сплошное самоотречение. Ильяс не знает, что делать со своим разнуздавшимся «я», которому слишком много позволено. Асель сознательно давит порыв чувств — ведь иначе причинит боль «хорошему человеку»: проснувшись в ней в любви с Ильясом личность — переходит теперь на иные пути проявления: после закона страсти, жизни для космоса и для себя, для счастья, вступает в силу закон гуманности — жизни для другого, самопожертвования для его счастья. А в промежутке — ситуация, когда «для бедной Тани все были жребии равны». Встреча пожилого, уставшего и примирившегося со своей бедой Байтемира и отчаявшейся Асели совершается под морозящим небом. Не ливень страсти, а бессильный плач, выдавливающиеся слезы ушедшего вглубь и уже привычного страдания.

В повести «Верблюжий глаз» — обратная ситуация: город бросается в степь, на целину — и преобразовываются все «помещенские» отношения на пространственные. «Древний легендарный Анархай», киргизская степь, начинает испытывать современное человечество в лице той группы людей, что высадилась здесь. Образуется своеобразное переходное общество. Это тебе не аил, где отношения людей исконные, вековым отбором обычаев организованные, так что проблемы притирания людей друг к другу не возникает. Здесь — сход людей разных, кровно-родственно никак не связанных, так что никакие объединяющие священо-природные токи по ним не струятся. С другой стороны, в упорядоченном общественном мире города, развитого производства, прямых отношений людей друг к другу не возникает. Люди имеют дело не с людьми, а с вещами: с автобусом (а не с водителем), чеком (не кассиром), болтом, пришедшим по конвейеру (не с мастером, его сработавшим), со словом, пропечатанным в газете (а не глазами и совестью журналиста), и т. д.

Открытое же пространство совсем по другим силовым линиям располагает людей, нежели защищенная стенами цивилизация. Человек ценится настолько,

сколько стоит. Здесь существует лишь естественный авторитет: ума, умения, силы, характера — в отличие от искусственного авторитета положения, должности, звания, документа, номенклатуры, слов и денег.

Итак, в чаше Анархайской степи формируется новое общежитие. Чингиз Айтматов словно собрал в одну горсть героев своих прежних повестей и бросил вместе — а ну, сживитесь! До сих пор вы все порознь бежали из патриархальных гнезд в большой мир. Посмотрим теперь, какое общежитие из вас, беглецов, «индивидуев», может получиться, когда труд сведет вас вместе?

Поставленные лицом к лицу с природой, люди здесь поставлены и лицом к лицу друг с другом. Вот почему единоборство, что затевается между аморфным, но зато неограниченным юношей — и между зрелым, опытным городским мужем Абакиром, оформленным в «я», замыкается в космос и протекает одновременно как космическое состязание — меряются силой с Анархаем: полем, землей, ветрами, дождем.

Вот модель киргизского природного и исторического пространства, как оно обрисовано в начальных строках повести «Первый учитель».

«Наш аил Куркуруе расположен в предгорьях, на широком плато, куда сбегаются из многих ущелий шумливые горные речки. Пониже аила раскинулась Желтая долина, огромная казахская степь, окаймленная отрогами Черных гор да темной черточкой железной дороги, уходящей за горизонт, на запад, через равнину.

А над аилом на бугре стоят два больших тополя». (Последнее звучит уже завязкой — внесением нового, единичного, человеческого-общественного — в исходное состояние мира.)

Здесь террасами, сверху вниз, как климатические зоны на горе, расположились эпохи истории. Высоко в горах — самый стойкий, старинный родовой образ жизни, почти не доступный для влияний; ниже, на плато аила, — кочевники, что время от времени спускаются с гор в долины (подобно шумливым горным речкам, что набухают летом) и обрушиваются на мирное оседлое земледельческое население, — это уже третий исторический слой. И, наконец, железная дорога говорит об индустриальном обществе, горизонтах современной цивилизации.

Подвергнем, однако, этот силуэт космоса более подробному анализу. Нас интересует приуроченность

духовных, мировоззренческих моментов к пространственным.

Это — срединное царство: между небом и землей. Оно возвышено, приближено к небу, по сравнению с ширью (ширью, а не далью) долины, где царит горизонталь. Нет, здесь она непрерывно перегибается, заламывается в вертикали, отрогами и предгорьями протягивается и ведет душу к небу, пока не станет чистой вертикалью — двумя тополями. Но это уже — смерть. Недаром тополя стоят лишь как памятники бывшему, вверх-вниз ходившему, сталкивавшемуся, бурлившему — ну, как эти шумливые горные речки, что стекаются на плато. Итак, схематически киргизский пространственный образ мира можно изобразить так:



тогда как болгарский, введем, опережая, для сравнения:



Это — от-кос. Важна ориентированность с боков. Ясно отсюда, что и глаза должны быть раскосые — чтобы отвечали тяготениям пространства: в ширь в одну сторону и в верх в другую. Но и ширь не горизонтальна, а слегка вниз скошена, и верх не вертикален: взор ползет по склону.

И это очень важно, как входит в нас свет: кругом (равномерностью, уравновешенностью) или эллипсом. Глаза круглы у жителей севера и южан. У северян — в глубь ушедшие, плоские, озёрные; у южан — выпуклые, выпученные, вздутые, как плод, словно притянутые солнцем. Те же, кто живут меж гор и равнины, должны и то и другое пространство учитывать. Потому их глаза не круглы, а эллипсы: они раскосы, глаза же миндалевидны. И недаром северяне, когда попадают южнее — жмурятся, щурятся от многого и резкого для них света

(т. е. делают глаза косыми), переходя от северного к южно-прямому взгляду на солнце.

С чем же ассоциируются в сознании киргиза горы и степи, верх и низ? Горы близки по образу к человеку: стоят вертикально; и как индивидуальности — и в массе хребта, снизу вверх шапками, плечом к плечу, как народ. Недаром в эпических песнях естественное для киргиза сравнение: батыра с горой, а членов его тела — с деталями горного пейзажа. Вот Манас: «Его нос подобен целому холму, а переносица — горному хребту», «огромен рот, подобны обрыву веки»; «как будто он сотворен из подпорки между небом и землей, как будто он сотворен из луны и солнца, земля выдерживает его мощь только благодаря своей толщине»<sup>1</sup>. Это для мореходных народов важно было, на чем держится земля, — ибо они видели ее края. А вот для кочевых, которые видят лишь края неба, а земля — незамечаемая, ибо неизменная, субстанция, — важно, на чем небо держится. И здесь человек-гора — естественный образ. Ибо и тот и другая — срединное вертикальное царство, посредник, «подпорка» между небом и землей, к обоим мирам причастные. (Правда, у греков есть Атлант, но грекам вообще был дарован наиболее расчлененный космос: они и горцы, и земледельцы, и горожане, и мореходы...) Однако гора — в отличие от дерева, которое тоже является аналогом человека у лесных народов, — вертикаль мертвая. Дерево растет. Гора — мера для человека практически неизменная: лишь слегка выветривается и разрушается.

Если земледельцы хоронят человека в землю, роют могилу, то у кочевых, «срединных» народов виды «погребения» разнообразны: неглубокое плоское захоронение (ибо почва тверда, отталкивает от себя); подвешивание гроба (так хоронили шаманов в Бурятии); наконец, и наиболее распространенное, сжигание — отослание в воздух, вверх. Если для земледельца ад находится под, внизу, и даже греки-полугоряне там поме-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: «Манас», с. 122.

Приводившееся выше описание коня Манаса Ак-Кула тоже представляло собой горный пейзаж: «Расстояние между его задними ногами подобно ущелью Чакал...», «бег подобен ветру горных перевалов» (с. 125). Вообще: гора, конь, человек сплетены в киргизском космосе в один узел, точнее — слиты в единое космическое существо: «Камнем, сорвавшимся с горы, На хребте своего Алтары Бросился Конурбай на врага». Человек = камень; и у коня, и у горы — хребет есть; так что человек на коне = камень на хребте.

щали Аид, то здесь нечисть, черные силы живут в горах: там еще человек — полуживотное, дикарь (как для жителей равнины — леший или водяной).

Если Персефону уволокивали вниз, то девушку Алтынай в повести «Первый учитель» люди гор умыкают вверх; если Орфей за Эвридикой спускался вниз, то Дюйшен с милиционерами будет подниматься за Алтынай вверх. И Алтынай, попав в горы, казалось бы, ближе к небу и свету должна себя чувствовать, — однако ощущает себя в колодце и яме и слышит «сопение и беспробудный храп» — там вечный сон. И когда она хочет вырваться к жизни, символично, что она подрывает юрту, т. е. выход на свет земной — вниз (тогда как царевич Гвидон вышиб дно — хоть «дно», но, очевидно, то, что наверху, — «и вышел вон») <sup>1</sup>.

Однако верх не так-то прост — не сводим к горам (да и горы еще многое другое выражают). Например, для земледельца, жителя равнины, плодородие (жизнь) исходит снизу: из земли все вырастает и родники бьют. У срединных народов, хотя и родники тоже чтятся, но плодородие, жизнь стекают, наплывают сверху, талыми водами скатываются. (В России — стекается вода откуда-то из дали, из простора — кстати: «простор» понятие горизонтальное, плоскостное.) Из стихий космоса, как главный источник жизни, податель благ, наиболее чтится не огонь (как у северных, лесных и промышленно-городских народов), не земля — как у земледельческих народов, но — вода. Для жителей российской равнины «мать» это — «сыра земля», а вода — не замечается, из-за всегда ее наличности, данности. Переходы кочевников — от воды до воды.

Вода воспевается в народной и литературной поэзии наравне с конем (ср. Гимн воде акына Клыча). Вот почему столь противожизненным показался на дворе

---

<sup>1</sup> В народных причитаниях у киргизов указываются три точки, куда может уходить умерший: «там» это и горы, и земля, и долина — в итоге опять рельеф склона, откоса: «Дорогой Арпа-Куль-Ойрон, Что ты сделал, мой муж, со мной? В тьму глухую, ночной порой Ушел, бросил детей с женой! ...Несчастлива вдова, что живет, Когда взят любимый землей! Пешком она юность пройдет (вот образ несчастья для кочевника. — Г. Г.). Круглая гора, красный склон, Пускал с нее ястреба он. Улетел ли ястреб в Китай? Ушел за ним Куль-Ойрон? ...Быть может, ушел мой Арпа К любимой родне в Андижан? В золотой пшенице тропа — Не по ней ли ушел Арпа?» (Антология..., с. 112).



«Заготзерно» («Джамиля») именно паровоз — т. е. истребитель воды, тот, что превращает воду в воздух (пар) — то, что и без посторонней помощи делает здесь сам космос: жар и солнце. Здесь-то как раз обратное надо бы: жар и солнце ловить и из огня воду делать... Конечно, англичанам-островитянам можно было направлять свой ум на уменьшение воды и паровой двигатель изобретать, но, родись некогда изобретательско-техническая мысль здесь, — уж ни за что водяной, паровой, а уж солнечный или ветровой двигатель сообразила бы... И недаром на паровоз в ужасе взирает именно верблюды — тот, кто как раз гений экономии воды — семени жизни.

Какой же вид и образ имеет здесь вода? Это важно выяснить, ибо образ воды — это представление о жизни, а режим воды — это ритм жизни, ее длительность и прерывность, — словом, ток времени. Здесь это — «шумливые горные речки», ливень (гроза) и родник. Все они играют в мире Чингиза Айтматова исключительно активную роль. В повести «Джамиля» страсть Данияра и Джамили выступает как заключительный акт притяжения космических сил, разверстых друг к другу, — и их слияние в ливневом потоке. «Сенокосы нашего колхоза разбросаны по угодьям в пойме реки Куркуреу. Недалеко от нее Куркуреу *вырывается из ущелья и несетя по долине необузданным бешеным потоком*. Пора косовицы — это *пора половодья горных рек*». О! — это очень многозначительное для ритма жизни явление. В России, например, разливы рек, половодье отделены от сенокоса: одно — весной, другое — летом. Значит, и жизнь души более плавно и равномерно протекает: весной на человека одно действует и высвобождает часть его энергии, летом — другое. Здесь же половодье чувств — то, что обычно проходит весной, — задержано до лета: пока стает с гор и дойдет до долины. А это значит, что к уже горячему зною лета добавляется весенний разлив. Отсюда — ошеломляющий наплыв. По Гиппократу, который распределял по сезонам полосы наиболее активной жизни жидкостей в человеке, в такой ситуации сливаются вместе кровь — сок весны, и желчь — сок лета<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Г и п п о к р а т. Избранные книги. М., 1936, с. 202.

Когда родился Манас: «В первый раз пососал он грудь — Молоко пошло из груди. И опять пососал он грудь — И вода пошла из груди.

«С вечера начинала прибывать вода, замутненная, пеннистая. В полночь я просыпался в шалаше от могучего содрогания реки». И в человеке, строй которого — в резонансе с космосом, начинают так же прибывать и прокатываться космические волны. Особенно если он не в помещении, а в пространстве — как здесь: у самого «пекла» — у реки ночует.

«Синяя, отстоявшаяся ночь заглядывала звездами в шалаш (т. е. свод шалаша выводит прямо в небосвод — сняты крыши и шапки — весь верх сразу падает в душу — и она беспрепятственно вверх поднимается. — Г. Г.), порывами налетал холодный ветер, спала земля, и только ревущая река, казалось, угрожающе надвигалась на нас».

Небо и земля здесь спят, спокойны — как полюса мира: они вызвали движение, но сами неподвижны. Движение возникает в срединном мире: ветер, вода, человек. Вообще, срединное царство, «подлунный мир» роднее человеку, чем небо и земля. Точнее — *мироздание*, то, что есть «подпорка» между небом и землей, замкнутое (как и сам человек), а не бесконечное пространство и время. Здесь больше аналогии с людским зданием — творением: человечеством, производством, обществом. Греки под Космосом, очевидно, понимали именно организованное бытие, как мироздание (в отличие от Хаоса). Всё, что в «срединном царстве», — аналогично и созвучно человеку: и деревья, и облака, и птицы.

«Хотя мы находились не у самого берега, ночью вода была так близко ощутима, что невольно напал страх: а вдруг снесет, вдруг смочет шалаш?» Вода накатывается как истечение семени мира, и гроза в момент любовного слияния Данияра и Джамили — не просто метафора страсти — это было бы отчужденным от космоса, «помещенским» толкованием со стороны непричастного — но их тождество. А эта вырывающаяся из теснины река Куркуреу — как животворящая сила, через свои теснины (в том числе и стесненную душу Данияра, которого что-то распирает) прорывающаяся.

---

Третий раз пососал он грудь — Быстро хлынула *кровь* из груди» («Манас», М., ГИХЛ, 1960, с. 28).

Вот они превращения, наплывы, слияния космических жидкостей. И все они есть в женщине. Кочевой народ неизмеримо выше чтит женщину, чем оседлый. И узбеки, и киргизы приняли ислам. Однако чадра и паранжа не вошли у киргизов в широкое употребление, женщина осталась гораздо более активной и самостоятельной.

В народной песне есть такой образ: «Быть бы светлой мне водой — И чтоб мучил тебя зной».

Любовь зарождается и совершается возле воды: озера, родника, на берегу, где утки, ива, камыши, стан-тростник, озеро — наша чаша: «Золотой стал пиалой Кызыл-Куль для нас с тобой».

Ср. также встречу юноши с девушкой возле родника и наречение его (= порождение его, ибо дать вещи имя, слово — равнозначно ее сотворению для людей, введению из небытия в круг жизни человечества<sup>1</sup>) Верблюжьим глазом — в одноименной повести Ч. Айтматова.

Итак, вода — не покойная гладь, но — наплыв, бурление, клокотание, кипение. Аналогичным образом струится и кровь по жилам человека в таком пространстве. Она то замирает, спирается (также и дыхание неровное в этом пространстве), долго задерживается, уж весна кругом, тепло — а кровь сперта: ведь не оттаяли еще высоко в горах ее источники, ледники небесные, а уж когда дойдут к лету — тогда ошеломление, и все страсти, решения, удары совершаются. И происходит это шумно («шумливые речки»), враз и на виду, как переполох — как беркут в национальной охоте «буркутчи» с неба на зверя сваливается. Проявления киргизского характера — броские, а не в невидной глубине происходящие, как у более северных народов, где дела, как правило, тихо и медленно совершаются.

В отношении к источникам и направлению воды, аил (расположенный на плато), как и в отношении всего пространства, есть и пуп (стан, средоточие) — и в то же время плацдарм для скачка: открыт, как в горы, так и в равнины. И когда нахлынет потоками сверхсила, она, расплескиваясь в человеке, в роде, бежит то вверх, в горы, откуда истекли реки (ведь именно туда, в горы, бежит обуянный невероятным счастьем и тревогой старый отец Манаса в момент, когда жена должна родить. Он, кочевник, не может вынести, оставаясь на месте: в него дикий зуд вселился, разметывающий его), — то вниз, в долины, в набеги, в кочевье. Кочевники в народах — как семя, как мужское начало:

---

<sup>1</sup> Возможно, и то Творение мира, о котором рассказано в книге Бытия, на самом деле было разданием имен, слов уже наличным небу, земле, свету, дню, воде, земле, суше, солнцу, звездам... человеку, — что воспринималось людьми как равносильное их сотворению, т. е. превращению из хаоса в члены космоса, мирового уклада.

при притоке силы рек они нахлынут, рассыплются по земледельческой степи, которая «раскинулась» — как женщина со своей «Желтой долиной». Зимуют кочевники в горах, спят себе в аилах (как в яичниках семя накапливают), а потом низвергаются в долину равнины неудержимыми потоками. Затем снова стягиваются к истокам, уходят в себя.

Таким образом, в отношении верха-низа действуют силовые линии скошенного, бокового движения: клубления, кипения, — подобные тем, что мы обнаружили и на плоскости (в анализе пейзажа — аналога песни Данияра, и в описании двора «Заготзерна»).

Теперь: «Желтая долина» и «Черные горы». Красок, цветов в киргизском мире мало: кочевник, как уже говорилось выше, лучше воспринимает пластику, объемы в мире, т. е. то, что охватывает движущийся глаз, — а не цвета, представляющие остановившемуся взору. Но недаром именно эти два цвета отмечает Чингиз Айтматов. Это — наиболее абстрактные цвета, почти приближенные к понятиям: свет — тьма. «Желтый» в киргизском мире играет ту же роль, что севернее «белый», т. е. абстрактный образ света, здесь равного солнцу и огню. (На севере «свет — белый», недаром такое окаменевшее сочетание родилось, и с огнем его не сравнивают: огонь — не небесное, а адское детище — ср. «Нибелунги»). «Черный» же имеет вариантом — «синий», «голубой», т. е. Чингиз Айтматов называет те же цвета, что выше отмечались и в народной колыбельной песне: «голубой» и «золотой».

Пространственное распределение черного и желтого — тоже противоположно русскому, например, где черная — земля, а свет — с неба. Здесь же мир тьмы, ночи, черноты — горы (недаром, значит, мы там поместили ад), а свет — внизу: земля, уподобленная солнцу. Однако нельзя всё это «железно» локализовать: ведь силовые линии киргизского пространства — клубление, т. е. предметы вверх-вниз по эллипсу носятся и меняются местами. Солнце встает из-за гор = сваливается с неба, заходит же в степи = в даль уходит.

«Когда мы погрузили последнюю жогару, Джамия, словно позабыв обо всем на свете, долго смотрела на закат. Там, за рекой, где-то на краю казахской степи, отверстием горящего тандыра пламенело разомлевшее вечернее солнце косовицы. Оно медленно уплывало за горизонт... Лицо ее (Джамии. — Г. Г.) светилось неж-

ностью, по-детски мягко улыбались ее *полуоткрытые губы*».

Отождествились три отверстия: дыра солнца в небе, губы человека и «тандыр — устроенная в земле возле дома печь с круглым отверстием, в котором пекут лепешки». Вот оно, клубление вещей в киргизском пространстве. Во-первых, космоизм быта кочевника сказывается, где юрта — призрачное помещение, и печь — тандыр — не очаг в помещении, а прямо на земле возле дома. А теперь это отверстие, что внизу, видится на горизонте. Оси координат космоса все заходили ходуном в косо-вицу — пору страсти и смерти (косить = умерщвлять), вертикали поменялись с горизонталями местами (как посеченная трава или падающая и отдающаяся в любви женщина).

А вот это мироздание по-киргизски в своем становлении. В повести «Первый учитель» находим следующее описание весны: «Зима *откочевала* за перевал. Уже гнала свои *синие* (рождается в мире цвет, а не тьма лишь и свет) *табуны* весна. (Русская весна гонит *птиц* — вспомним «Снегурочку». А дед Мороз? — кстати, есть ли аналогичный образ у кочевников? — Г. Г.) С оттаявших набухших равнин потекли в горы теплые потоки воздуха (= по откосу вверх. Небу — небово: дух, воздух. Земля испаряет, испускает дух и дарит небу. Но это земляной дух, влажный — *пар*; как у огня горький, от «горения», дух — *дым*). Они несли с собой весенний дух земли, *запах* парного молока. (Дух земли — колоритный, не чистый, а напоенный — это запах. «Святой дух» — чистый снег зимы — не пахнет.) Уже *осели сугробы*, и тронулись льды в горах (белизна и снег, атрибуты неба, «божьи» создания, — вдруг обнаруживают свою земность: что и они подвластны тяжести — и удрученно оседают, склоняются), и *тренькнули* ручьи (= родился *звук*), а потом, схлестываясь в пути (киргизское клубление в пространстве и всеобщее мировое соитие в нем), они хлынули бурными, всео-крушающими речками, *наполняя шумом размытые* овраги (вода в страсти и избытии пашет землю — так творится рельеф, формы мироздания)... Земля, словно бы раскинув руки (как птица — человек), сбегала с гор (земля = кочевник) и неслась не в силах остановиться, в мерцающие серебряные *дали* степи, объятые *солнцем* (солнце внизу: распластано в степи — «Желтой долины») и легкой призрачной дымкой. Где-то за триде-

вать земель (уже множественность миров открылась) голубели талые *озерца* (эта вода — уже круглая, как солнце, а не поток), где-то за тридевять земель *ржали кони*, где-то за тридевять земель пролетали в небе *журавли*, неся на крыльях *белые облака* (как посланники всеобщей связи — и все ждет «своего другого»: озера, кони — может быть, тебя?). *Откуда* летели журавли и *куда* они звали *сердце* такими томительными, такими *грубными* голосами?» Киргиза зовет космос, но не вверх и не вдаль, а вниз-вдаль.

Все эти элементы киргизского космоса допускают взаимное передвижение в клублении. Но одна его грань остается недвижимой и определенной — она очерчена «темной черточкой железной дороги, уходящей за горизонт, на запад, через равнину».

Во-первых, это дорога — т. е. русское начало однолинейно направленной *дали*. Во-вторых — железная.

Дорога! Кочевье не знает *дорог*, а знает *пути* — как стаи птиц из года в год пролетают одними и теми же маршрутами — без того, чтобы они были оформлены в линию<sup>1</sup>. Значит — это внутренне чуемая нить пространства. И кочевник обладает этим внутренним компасом пространства, которого оседлый житель равнины не имеет: ему для ориентировки нужны внешние пределы, очерченность направления<sup>2</sup> — до-ро-га — и обязательно должны быть *стороны* (чтоб хотя бы глазеть по сторонам и чтобы, «косясь *посторанивались* другие народы и государства»). Кочевником же ощущается не сторона, а *бок* — то, что видят раскосые глаза.

---

<sup>1</sup> Вспомним видение, что предстало юноше, когда он въехал в Анархай: пространство, полное памятью о прошедшей живой жизни, но никаких материальных следов за собой не оставившей — даже древних путей, как рассеяли по всей Европе свои тяжелые каменные дороги древние римляне.

<sup>2</sup> На живом ощущении «пустого» пространства основана национальная игра «Ак-чолмок» = белый челнок — «молодежная ночная игра, в которую, как правило, играют в лунные ночи. Игра является командной... Водящий, или капитан, одной из команд из кона бросает челнок, за овладением которым устремляются все игроки обеих команд. Направление полета брошенного челнока и ориентировочное место его падения чаще определяются слухом, чем зрением в темноте. Поэтому в момент броска стоит мертвая тишина, которая моментально сменяется стремительным и шумным бегом играющих к цели». (О м у р з а к о в Д. Киргизские национальные виды спорта и народные игры. Фрунзе, 1958, с. 7).

Железная дорога теперь перенимает на себя и организует один край киргизского космоса: бесконечность как просто гладь — превращая ее в *даль* (тогда как киргиз скорее ощущал «гладь» как *ширь*: везде у Айтматова «*широкая степь*»<sup>1</sup> — ср. «дальняя дорога» — основной образ России). И сразу стала путем в иной мир: туда уходят и обычно не возвращаются.

Но, с другой стороны, *даль* — это естественный выход для тяги души к бесконечности: туда можно за ее зовом последовать телом, тогда как по горам к небу — нельзя. И потому тянущиеся к идеалу — идут на железную дорогу, в иной, просторный мир. Так и в Киргизии появляется символический образ — дорога, путь к спасению души. Приглядимся, как все-таки выглядит этот путь к слиянию с бесконечностью мира. «Если бы сейчас я нашла ту тропу, по которой мы возвращались с Дюйшеном с гор, я приникла бы к земле и поцеловала следы учителя. Тропа эта для меня — всем дорогам тропа, тот путь моего возвращения к жизни, к новой вере в себя, к новым надеждам и свету... (Удивительно! свет ведь вверху — а здесь будто низ, равнина излучает свет. И верно: горы, хоть они внешне и выше, но в них — среди стен, закрывающих полнеба и полсвета, — человек ощущает себя опущенным в глубь земли — в ее ущелья, бездны, пропасти — в дыры, откуда ад выходит наружу. — Г. Г.)

Спасибо тому солнцу, спасибо земле той поры...

А через два дня Дюйшен повез меня на станцию».

Как видим, это не просто спуск с гор вниз в равнину — это символический путь обновления, очищения души. Как его представляют себе европейцы? А как раз обратно: как трудное восхождение на гору, т. е. тоже для себя диковинным, «заморским» образом. Даже наш Державин оживляет этот международный условный образ, обращаясь к Фелице (кстати, царевне «*киргизкайсацкия орды*»), «...Которой мудрость несравненна Открыла верные следы Царевичу младому Хлору *Взойти* на ту высоко *гору*, Где роза без шипов растет, Где добродетель обитает...».

То же самое для Лермонтова и Пушкина горы Кавказа — это как раз те линии, те параболы, которые вздымают дух ввысь — к бесконечности света и мира.

---

<sup>1</sup> Можно вспомнить и русское! «Уж ты степь моя, степь широкая...» — *Прим. ред.*

Здесь же, для киргиза, таковым маршрутом выступает русская «даль», «дорога».

Так в этих сотах, порах мировоззрения: в представлении о пространственной структуре мироздания — происходит скрещивание национальных образов мира народов.


*(март — апрель 1965).*

---

10.3.84. В е д у щ и й. По этому исследованию видно, что для выявления национального образа мира берется целостность национальной жизни: и природа, и стихии, и быт, и фольклор, и язык, и образность поэзии, соотношение пространства и времени и их координат: даль, ширь, верх, низ, откос, дорога и т. п. — т. е. выявляется как бы набор, основной фонд национальных ценностей, ориентиров, символов, архетипов, что и определяет затем и склад мышления, Логос народа.

Хотелось бы присовокупить к сему то, что я надумал о киргизском образе мира, анализируя последующие повести Чингиза Айтматова, но это, во-первых, нарушило бы последовательность, во-вторых, это частью опубликовано в книге «Чингиз Айтматов и мировая литература» (Фрунзе, «Кыргызстан», 1982), к которой и отсылаю; а в-третьих, давать полный, восстановленный текст — место мне не позволяет роскошествовать так про одну Киргизию... Еще много национальных космосов, уже описанных мною, теснятся в очереди выйти из пещеры — на свет.





## БОЛГАРСКИЙ ОБРАЗ МИРА В СРАВНЕНИИ С РУССКИМ

12.3.84. Ведущий. Как болгарину и болгаристу (моя кандидатская диссертация и затем книга «Ускоренное развитие литературы» была построена на материале болгарской литературы первой половины XIX века), естественно мне было далее продумать болгарский образ мира. Как раз удачно вышло, что я незадолго перед этим, в августе и сентябре 1963 г., сопровождал в поездке по Якутии и Сибири Йордана Радичкова, ныне, бесспорно, крупнейшего писателя, классика болгарской литературы (о нашем двухмесячном путешествии он написал замечательную книгу «Неосветените дворове» — «Неосвященные дворы»). Проникшись им как человеком, я стал вникать в его творчество — в контексте всей литературы Болгарии, ее истории, быта, фольклора. (О Йордане Радичкове см. мое послесловие к книге: Йордан Радичков. Опрокинутое небо. М., «Прогресс», 1964.) Впечатления о Болгарии были обновлены поездкой туда, на мою Прародину, в мае 1965 года. И вернувшись, я, по горячим следам, принялся за нижеследующий опус, который и написал в июне 1965 г.

---

Среди болгарских народных преданий есть одна характерная притча:

### Уделы разных народов

Когда делил Господь участи людям, первыми пришли к нему турки. По своей воле Бог дал им господство («агалък»).

Прослышали болгары, что Господь одаряет народы и побежали, чтоб успеть и им взять какой-нибудь дар. «За чем пришли вы, болгары?» — спросил их Господь. — «Мы, Господи, услышали, что ты одаряешь народы, так просим тебя, и нас одари чем-нибудь». — «Так чего же хотите в дар?» — спросил их Господь. — «Хотим господства», — ответили болгары. «Господство я дал туркам, пожелайте что-нибудь другое!» — сказал им Господь. «Ах, что ж ты наделал, Господи? («Каква

работа си направил?») Зачем отдал господство другим? Мы его хотим: если можешь, нам его дай!» — «Благословение мое на вас, болгары, — сказал Господь, — я своих слов назад не беру. А как раз вам я и дам в дар работу. Ступайте и будьте здоровы».

Прослышали евреи. Пошли и они к Богу. Спрашивает их Господь, за чем пришли. — «Пришли, Господи, чтобы Вы дали нам дар». — «Какой же дар хотите?» — «Да господства хотим». — «Господство взяли другие». — «Как же ты просчитался («Каква сметка си направил»), Господи? Почему отдал его другим? Ведь мы его хотим!» — «Так пускай сче ты будут ваши!» — сказал им Господь.

Прослышали французы, и они отправились к Богу просить дар. Спрашивает их Господь, за чем пришли. — «Чтоб ты дал нам какой-нибудь дар, — сказали ему те». — «Чего же хотите?» — спросил их Господь. — «Да господства хотим». — «Господство взяли другие». «Ну же и *искусник* ты, Господи! («Какво *изкуство* е това!»), — сказали французы. — Почему дал господство другим?» — «Так пусть тогда искусство будет за вами!» — сказал Господь.

Пришли цыгане. И они тоже: «Пришли мы, Господи, чтобы ты награди нас чем-нибудь, дал нам какую-нибудь награду». — «Какую же награду хотите?» — сказал Господь. — «В награду хотим господство!» — «Другие его взяли». — «Эх, что же за *бедняги* мы! Чужим, что ли, нам пробавляться?» — сказали цыгане. «Так будьте же бедняками и ищите чужое!» — сказал Господь.

Пришли после всех греки. И они захотели господства. «Эх же вы, греки! — сказал Господь. — Очень поздно пришли, для вас теперь, почитай, ничего уж и не осталось. Господство взяли турки, работу — болгары, расчеты — евреи, искусство — французы, бедность — цыгане. Что осталось на вашу долю?» — «Кто же это был, что сочинил такой *донос*, чтобы мы не догадались прийти пораньше и взять какую-нибудь награду?» — «Ладно, не яритесь! — сказал им Господь. — И вам дам награду, не отпущу с праздными руками. Вашим — *донос* пусть будет!» — сказал Господь.

И с тех пор народы остались с этими дарами<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Българска народна поезия. Наредили Б. Ангелов и М. Арнаудов. С. Паскалев. София, б. г., с. 379—380.

Проанализируем эту притчу, столь же глубокомысленную, сколь и остроумную. Она, конечно, носит историческую печать двойного рабства болгар: политического — под турками, а духовного — под властью греческой патриархии, но она примечательна своей логикой, что обнажает механизм выхода коллективного бессознательного — в сознание. Все народы хотят одного и того же: власти, богатства, но, получив отказ, выражают свою досаду разными словами, в которых проговаривается сама суть данного народа: что у него на душе. Эту подсказку сразу схватывает владыка в сфере Логоса и возвращает собственное волеизъявление данного народа ему уже как свой дар, и каждый получает именно свое: не то, чего он хотел бы по зависти: чтобы быть «как все», — но ту ценность, что ему присуща специфично: себе в у-часть получает ту часть Бытия, которой он — заведующий.

Так вот Инвариант Единого видится — понимается — сказывается каждым народом в особой проекции, и это есть национальный образ мира.

Клубок национального своеобразия очень замысловато запутан, и раскручивание его — дело тонкое и филигранное. На пространстве данной работы оно может быть сделано лишь в грубом приближении. И тем не менее задача настолько важная и манящая, что даже если удастся нарисовать лишь приблизительный эскиз национальной картины мира, — игра стоит свеч.

При этом придется двигаться концентрическими кругами, так что по несколько раз проходить вроде одно место: ибо нельзя (например, подбором материала) сначала одно исчерпать, а потом другую сторону — но само первое может проясниться лишь при разных его ориентировках на второе ... десятое и т. д. ...

Так что не обессудьте и за кажущиеся повторения.

Откуда же отправляться? Можно начать с любой национальной целостности: человека, истории, языка, дома, художественного произведения, ибо национальное «магнитное поле» должно во всем просвечивать.

И здесь неважно, какое произведение брать, — лишь бы было действительно художественным, т. е. живым миром, организмом, — и это гарантирует, что в нем непременно скажется целостность национального воззрения на бытие, хотя, конечно, предстанет в том или ином повороте. А уж решение, что данное произведение — художественно, выносится не на основании его соот-

ветствия анкете признаков, не путем доказательств, но аксиоматически: воспринимаем его таковым — и баста.

Таким вот образом я и ощутил новеллу «Жаркий полдень» Йордана Радичкова. А теперь, прилагая к ней имеющуюся у меня сумму знаний о болгарской и других культурах мира, займусь ее расчленением на наблюдения, соображения, доводы, — надеясь из этих кусков и частей построить уже рассуждение как целостность, параллельную целостности художественного произведения.

Сюжет новеллы — словно космический миф-анекдот. Построен железобетонный мост — чудо техники XX века. Под мостом мальчик ловил рыбу. В миг, когда он засунул руку в щель в стыке конструкции, произошла усадка, предусмотренная инженером, и кисть зажалось — не больно, но так, что выдернуть руку стало невозможно. Мальчик, синевя, плещется в воде, а на помощь ему стекаются: крестьяне с вилами с ближайшего гумна; 500 пассажиров поезда, остановленного перед мостом; пожарная команда с машинами, насосами и прочим инструментарием; армия, совершающая маневры; на вертолете спускается генерал, чьему мановению все покорно. Все толпятся, советуют, действуют — и никакого толку... А в это время начинается гроза, река набухает. Вокруг кисти мальчика завязывается единоборство цивилизации и природы. И, оказывается, единственное, что может в данном случае предложить человечество, вооруженное всеми достижениями науки, — это нож — достояние еще первобытного человека. Но все разрешается благополучно: «мост во второй раз передвинул каменные глыбы и железобетонные пояса своих опор»<sup>1</sup> — и рука высвободилась из каменного капкана. Все ликуют.

Вот и вся история. Чудесная история. Но зачем понадобилось болгарскому писателю это чудо? И чудо ли это? Ведь всё происшедшее имеет твердое научное объяснение: при строительстве железобетонных сооружений учитывается возможное растяжение и сжатие (от тепла и холода) и будущая усадка. И это естественное объяснение причины события вполне устраивает болгарское

---

<sup>1</sup> Радичков Йордан. Горещо пладне.— «Пламък», 1963, №11, с. 3—28. Русский перевод Н. Глен.— «Иностранная литература», 1964, №5, с. 3—25.— В дальнейшем цитаты даются по этим изданиям.

сознание, трезвое, практическое. Но вот почему опоры моста, которые когда-то должны были осесть, оседают именно в момент, когда мальчик просунул руку за рыбой, — вот этот пункт совпадения плана космической жизни, идущей своим чередом, — и его домашней, бытовой, — наиболее кровно волнует болгарина.

Чуждый духовной мистике, болгарин, однако, на всякий случай соблюдал обряды и считался с суеверием. Суеверие высказывается не о причинах, а о поводах и моментах. Кошка перебежала дорогу — это не причина бедствия, а его знак. Бедствие может восприниматься с точки зрения более возвышенной, нравственной: как возмездие, кара за какой-то поступок или намерение — на этом делается упор в русской художественной литературе (ср. у Достоевского или Катерина в «Грозе» Островского). Размышления над такими материями — сферой первопричин — болгарин обычно отбрасывает: э, не разберешься, не наше это дело. Зато чудо затрагивания: что жребий пал именно на его «детенце» — вот пункт, где сознание болгарина задевается лучом мироздания, где оно максимально возвышается до восприятия и мысли об общем, едином.

У современной науки имеется теория вероятности, и, говорят, именно введение и учет случайности, свободного поведения систем — есть то обновление, которое дал XX век в сравнении с предшествующими детерминистскими научными теориями. И это — достояние всех народов. И все же, почему взор болгарского писателя приковался именно к этому звену современной мысли (а не к теории относительности или социально-этическим теориям отчуждения, например) и стал поверять ее не чем иным, как... запястьем ребенка? Откуда проистекает это злорадство или, скорее, веселое и лукавое унижение цивилизации: мол, такие чудеса ума и техники творишь! — а вот с телом детским обращаться не можешь? Здесь ощутима традиционная позиция болгарского писателя; ему требуется предел найти, до которого болгарская исконная жизнь, болгарский Бай-Ганю<sup>1</sup> чувствуют себя слабыми, «виновными», недостаточными перед небоскребами Чикаго, тонкостью этикета европейцев, духовными ценностями русских, — и от которого болгарин вдруг полноценен, горд, царит и всех

---

<sup>1</sup> Популярный персонаж из одноименной повести Алеко Константинова.

еще научить может: например, культуре быта, дома, семьи, детей, разветвленной системе телослужения...

Дело в том, что новая болгарская культура и литература, со своего возникновения в конце XVIII века, имела один лейтмотив: «А мы что, не можем разве, как все, как другие — соседние народы?!» Свою «Историю славяно-болгарскую» (1762) Паисий — затеял в ответ на оскорбления, которыми подвергали болгар на Афоне сербские и греческие монахи: чтобы доказать, что «и болгары имели свое царство и господство». Первое стихотворение — «Стоян и Рада» Герова написано на спор, как подтверждение, что и на болгарском языке можно сочинять рифмованные стихи. Далее крепнет национальное литературное творчество, но и наиболее яркие его сочинения ядром имеют ситуацию стыка Болгарии и мира вне ее. Это и прямо эмигрантская литература (Каравелов, Ботев). Бытование литературы за рубежом страны представляется результатом только внешних условий (турецкое владычество). Но в этой ее зарубежности воплощается как раз внутриболгарская идея, имманентная задача: сотворить болгарина как гражданина современного мира, что буквально и исполняется, как в лаборатории, — в жизни и облике болгар-эмигрантов. Ботев в элегиях и сатирах гвоздит инертных, потонувших в быте соотечественников, исходя из мировой традиции борьбы за свободу. Лучший национальный роман «Под игом» Вазова есть утверждение болгарской реальности в кругообращении и озирании на соседей: турок, русских и западных европейцев. Сюжет романа — столкновение народов; его стиль — хоровод языковых пластов, где болгарский обслуживает низовую жизнь, турцизмы — общение на уровне бытового общества, русизмы — область политики, европеизмы — сферу философски-нравственных размышлений. Болгарин в Европе или Америке, восприятие им современной цивилизации и как он выглядит с ее стороны — в этом интерес сочинений Алеко Константинова «До Чикаго и назад» и «Бай Ганю». И далее: круг Пенчо Славейкова ориентирован на Запад. Социалистические писатели — на русскую советскую литературу. Идея верно и «ложно понятой цивилизации» (как названа популярная болгарская пьеса) непрерывно занимает болгарских писателей и составляет словно нерв их творчества.

«Молекула» болгарского литературного образа-мысли состоит из двух элементов: болгарского (обычно-бытового) и — другой трудно точно назвать — ну, как бы условно мирового среднеарифметического, которые во фразе смотрятся друг через друга. Вот в чистом виде этот образ, осознанно данный как прием, в фельетоне Ботева «Политическая зима»: болгарин спит в огражденном уютном мирке своего дома («къща» — как куща, т. е. не дом только, но и мирок вокруг него), и снится ему, «что мир похож на корчму (вариант «къща». — Г. Г.) и что голодные, оборванные и иззябшие народы собрались в ней и на коленях воздают хвалу Бахусу. Господин Бисмарк уселся на земном шаре и цедит из него полынного («пелин» — сорт болгарского домашнего вина. — Г. Г.) за здоровье Германии. Дедушка («дядо») Горчаков раздаёт «коливо» (народное название поминальной кутьи. — Г. Г.), «бог да простит славян» и т. д.<sup>1</sup>

Но, допустим, что это не характерно, ибо здесь установка на юмор. Берем поэму Гео Милева «Сентябрь», о народном восстании. Поэт так характеризует восставших: «Не гении таланты протестанты ораторы агитаторы фабриканты воздухоплаватели педанты писатели генералы содержатели заведений музыканты и черносотенцы, А (идет пласт болгаризмов. — Г. Г.) крестьяне, рабочие, грубые простаки» и т. д. А о центральном герое поэмы сказано так:

«Эпически смелый поп Андрей с легендарным топом» («топ» — народное обозначение пушки), и повис он, «язык между зубами стиснув (крепкая, даже грубая телесность болгарского образа. — Г. Г.), великий, возвышенный, непостижимый»<sup>2</sup>.

Такой характер носит именно литературная мысль и фраза, в отличие от образа народной поэзии и слога обиходного разговора. Эта как бы *открытость фразы вовне* связана с особым местом, которое занимает литература в духовном быту Болгарии. Страна она маленькая, внутри плотно притертая, каждый имеет разветвленную сеть родственников, свояков и земляков, которые перемешаны, переплетены с кругом жизни чуть ли не каждого из остальных болгар — так что всем все

---

<sup>1</sup> Ботев Христо. Сочинения, т. III. София, 1945, с. 304. Здесь и далее перевод мой. — Г. Г.

<sup>2</sup> Милев Гео. Избрани произведения. София, 1960, с. 61, 67, 69.

известно через родню, беседы и разговоры: «лаф» и «моабет» — на посиделках, в корчмах и т. д. Это слово устное, слово прямого телесного общения, достаточно обслуживает внутринациональную жизнь, поскольку она не очень сложно расчленена и надстроена — чтобы стать неуловимой для непосредственного созерцания. Выходит, что для внутреннего употребления, для самосознания народа литература (слово письменное, отчужденное, духовное) не так уж жгуче и нужна, как, например, России: с гигантскими зияниями в ее теле — и ее народу. Потому большинство произведений болгарских писателей возникает как отчет болгарам о мире или миру о болгарях, но не столько как самодостаточное и уверенное, не озирающееся слово болгарам — как всему человечеству, о болгарях — как о всем человечестве. А так создаются все великие творения искусства: Гомер, Данте, Шекспир, Гёте, Толстой и т. д. Потому они и делают весь мир заинтересованным в судьбе какого-то там мавра Кипрского или в домашних распрях Флоренции. Так, без оглядки, создается народное творчество любой страны, имеющее абсолютную и равновеликую эстетическую ценность.

Итак, непрерывной ориентированностью на более развитый мир вокруг исполнены болгарская мысль и литературное слово. Кажется, будто они так и стоят на рубежах страны и круговращаются с них: то на состояние и нравы мира смотрят удивленными глазами «первобытного» болгарина (эта маска, ампула болгарского Кандида — как персонаж или просто как точка зрения, голос — присутствует во всех произведениях), то озирают болгарский быт и нравы, как это выглядит с точки зрения мира и его мысли. И поскольку остро ощущение, что мир создал больше, чем маленькая Болгария<sup>1</sup>, болгарин чаще выступал (и представлялся сам себе) как гибкий, достойный — или неуклюжий, тупой — но потребитель: просто консумматор мировой цивилизации или «поболгаритель», переводчик, амортизатор ее — для внутреннего употребления. Главная трудность для болгарина — при таком количественном

---

<sup>1</sup> Здесь важна именно напряженность в ощущении этого факта, — ибо в таком же положении находится любая страна и ее культура, но иные словно забывают об этом (как живущие — о предстоящей смерти) и живут и творят себе, будто они только и существуют на свете и первые обо всем думают.



неравенстве уровней в сообщающихся сосудах — почувствовать равенство и незаменимость их собственных качеств: то, что мал ни мал, а болгарский народ владеет своим неподменным достоянием: космосом и миро-созерцанием, — и оно может быть Архимедовой точкой опоры, с которой можно и должно поворачивать мир — к его удивлению и обогащению. Обычно неравенство количественное (образованности, учености, культуры) так гипнотизировало, что немногие болгары и нечасто превращались из поглотителей в творцов мировой культуры. Чаще ценности, создававшиеся болгарскими художниками, имели локальное, внутреннее употребление.

Ну что ж, смирится с этим! — словно сказали себе такие писатели, как Петко Славейков, Влайков, Яворов, Елин-Пелин, Йордан Йовков, и стали скромно («Мы, мол, не претендуем и не замахиваемся!..») писать для своего народа, словно забыв о мировом окружении. Но это было как раз тем искомым самочувствием, которое готовило слово болгарам как человечеству (а не их взаимному слову друг о друге). Это создавало волю традиции.

Дело в том, что болгарин мог быть гораздо более учен, образован, культурен, чем его современник-литератор из другой страны, — но там уже действовала воля традиции говорить без оглядки, двигал накопленный предыдущей литературой клубок домашне-мировых проблем, а болгарскому писателю нужно было словно каждый раз первому осмеливаться на это предприятие. Творческие акты такого словоизъявления городу как миру не раз бывали в Болгарии: Ботев, отчасти Вазов, Яворов и отдельные произведения у других писателей — и они-то и создавали устойчивые ценности, кристаллы национально добытого золота, которые и дают культуре стабильное мировое обеспечение. Но это пунктир, а не сплошная линия, примыкая к которой даже третьестепенный литератор привычно обращается к городу как к миру.

Две линии болгарской мысли и слова — так сказать, *озирающаяся* и *самодовлеющая* (они тесно связаны и выступают гранями одного и того же писателя) — уплотнялись, питали друг друга, и стала сгущаться единая субстанция национальной культуры, которая о себе ли, о домашнем мыслит — это современно глубоко, о делах мировых ли — это миру интересно, ему свежую идею подает.

Такое слово услышал мир от Георгия Димитрова на Лейпцигском процессе. Его речи там — тоже на «стыке» и ориентированы на человечество. И мир был, кроме всего прочего, чем поражен? — тем, что болгарин цитировал Гёте и ясной логикой здравого смысла, развитой с помощью культуры, разбил юридические хитросплетения немецкой учености на службе у фашизма. В заключительной речи Г. Димитров говорил: «Меня не только всячески поносила печать — это для меня безразлично, — но в связи со мной и болгарский народ называли «диким» и «варварским», меня называли «темным балканским субъектом», «диким болгаринном», и этого я не могу обойти молчанием. Верно, что болгарский фашизм является диким и варварским. Но болгарский рабочий класс и крестьянство, болгарская народная интеллигенция отнюдь не дикари и не варвары... Народ, который 500 лет жил под иноземным игом, не утратив своего языка и национальности, наш рабочий класс и крестьянство, которые боролись и борются против болгарского фашизма, за коммунизм, — такой народ не является варварским и диким. Дикари и варвары в Болгарии — это только фашисты. Но я спрашиваю вас, господин председатель: *в какой стране фашисты не варвары и не дикари?* ...У меня нет оснований стыдиться того, что я болгарин. Я горжусь тем, что я *сын болгарского рабочего класса*»<sup>1</sup>. (Курсив мой. — Г. Г.)

Вот формула современной болгарской мысли. Во-первых, болгары решают проблему: варварство и цивилизация — она для них кровная, так как каждый болгарин растет среди древнего быта, упорядоченного не цивилизацией и учением, но обычаем. С плоской точки зрения это выглядит необразованностью, «темнотой», «дикостью» по сравнению с учением и цивилизацией. И вдруг обнаруживается, что этот быт — тоже мощная, высочайшая (потому за 500 лет турки не смогли ассимилировать народ) и утонченнейшая культура материнского молока, создающая твердые нравственные устои, рафинированный ритм жизни, чутье времени и поры, совершенное тело, человека, здравый смысл и ясный ум которого может, как ребенок в андерсеновской сказке, посмотреть наивными глазами на современные «плоды просвещения» — и осмелиться воскликнуть: «Ба-

---

<sup>1</sup> Д и м и т р о в Г. Лейпцигский процесс. М., 1961, с. 168—169.

тюшки! А король-то голый!» А ученые-то немцы, продавшиеся фашистам, — оказывается, варвары!

И вот тот же гносеологический ход мы видим в анализируемой новелле Йордана Радичкова. Это — воззвание *urbi et orbi* (городу и миру) от лица кисти мальчика. Это словно — «евангелие от запястья». Хрупкую детскую руку держит все время перед глазами писатель, поражается ее чуду, и она дана на переднем плане, крупно, как в кино, — а на заднем вереницей проходят перед ее судом достижения, изощрения, хитросплетения всей истории человечества и цивилизации.

Но почему именно мальчик, его тело служит болгарскому писателю такой Архимедовой точкой опоры для переворачивания мира и суждения о нем?

«Просвещенный Европейец, Мати Болгария и Сын Мати Болгарии» — так на заре новой болгарской литературы назвал один из своих диалогов Неофит Бозвели. Но эти три действующих лица проходят сплошь через болгарскую литературу. Это три необходимых сознания, перекрещивание которых создает фокус болгарской мысли, высекает ее творческую искру. И даже в речи Димитрова на Лейпцигском процессе слышатся (в усложнении и дифференциации, конечно) эти три голоса. О себе он говорит: «Я — сын болгарского рабочего класса». Как раз, кстати, «класс» по-болгарски — женского рода: она, «работническа класа» — и она его мать, ею он вскормлен, как 'и мировым пролетариатом. В речи он обращается к просвещенному миру и проводит свое расчленение в образе Просвещенного Европейца: отделяя в нем Гёте от фашистов — просвещенных варваров, которых цивилизация научила создать расовую теорию и гестапо.

Дети занимают, кажется, равно великое место в быту каждого народа. Однако у народов, лишенных своей земли (как евреи) или своего политического общества, государства (как болгары полтысячи лет), — гораздо больший удельный вес в сохранении народного целого приходится именно на телесно-родовую преемственность и чистоту.

Но это нельзя рассматривать как чисто внешние случайности истории: видимо, оттого так легко пало болгарское царство, что не столь присуща была государственно-воинственная жизнь болгарам (недаром до турок они еще и греческое иго вынесли). Они прислонялись обычно к тем или другим народам, для которых (по су-

ществу которых) внесемейная общественная жизнь дороже<sup>1</sup>.

В романе «Под игом» Иван Вазов размышляет, как, с известной точки зрения, иго может обернуться благом: «При прочих дурных своих сторонах, иго имеет одну привилегию: делать народы веселыми. Там, где арена политической и духовной деятельности заперта на ключ, где ничто не возбуждает жажды быстрого обогащения, а честолюбивым натурам негде развернуться,— там люди растрачивают свои силы на узко местные распри и личные ссоры, а утешения и развлечения ищут в мелких жизненных благах.

Кувшин вина, выпитый в прохладной тени верб — близ шумливой кристально чистой реки, помогает забыть рабство хоть на час; кусочек мяса, тушенного с овощами, помидорами, ароматной петрушкой и забористым перцем, съеденный на траве под нависшими над головой ветвями, сквозь которые синее высокое небо, становится поистине царским кушаньем, а если еще к тому же захватить с собой скрипачей, покажется, будто все это — верх земного блаженства. Чтобы хоть как-нибудь мириться с жизнью, поработанным народам приходится создавать свою философию. Иной безвыходно запутавшийся человек пускает себе пулю в лоб или сует шею в петлю. Но ни один поработанный народ, как ни безнадежно его положение, не теряет надежды и не кончает с собой. Он ест, пьет и рождает детей. Он веселится. Вспомните народную поэзию, в которой так ярко отражены народная душа, жизнь и мировоззрение простого человека. В этой поэзии тяжкие муки, длинные цепи, темные тюрьмы и гнойные раны переплетаются с жирными жареными барашками, красным пенистым вином, крепкой водкой, многодневными свадьбами, замысловатыми хороводами, зелеными лесами и густой тенью; и все это претворилось в целое море песен»<sup>2</sup>.

Но к удельному весу детей в самой жизни разных народов добавляется еще различие в *литературности*, что ли, этой темы: в какой степени и в каком повороте составляет она предмет национально-общественных

---

<sup>1</sup> Это предположение нисколько не оскорбительно для народа, ибо государство, как полагает марксизм, совсем не есть нечто абсолютно ценное: его когда-то не было и в свое время не будет.

<sup>2</sup> В а з о в И в а н. Соч. в 6-ти тт., т. IV. М., 1957, с. 88.

размышлений и, следовательно, как зацепляется и поднимается в слово?

Например: большая русская литература не видит в детях, их просто существовании, — самоценности. Ребенок занимает место в ее поле как чистое нравственное сознание, как мысль особой чистоты и прозрачности: и это преимущественно подросток, т. е. подтягивающийся под взрослых. Телесно он неказист, нескладен и не может радовать живостью, умностью и грацией тела, чем наслаждается болгарин в детях более младшего возраста. В подростке умилительно то, что он уже рассуждает о взрослом, но еще чисто, кандидовски — наивно, по-детски. Например, подростки Достоевского, или герои «Детства», «Отрочества» и «Юности», или Петя и Наташа Ростовы, Николенька Болконский — все они детские взрослые, и этим поэтичны. То же мальчики в «Бежине луге» Тургенева: трогают тем, что они о деревенских делах толкуют и умеют и делают все, как взрослые мужички (этим даже в «сноготке», т. е. совсем малыше, восхищается Некрасов).

Другой аспект, в котором ребенок попадает в русскую литературу, это — детская жертва и нравственные проблемы для взрослых, встающие в связи с ней. Так Иван Карамазов испытует Алешу на растерзание младенца и извлекает из инока шепот: «Расстрелять!» Или его знаменитый вопрос, поставленный в излюбленном им жанре фантастических нравственных задач — антиномий, над которыми люди так же провоцируются биться, как над задачей *perpetuum mobile* или теоремой Ферма: «Представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бывшего кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях?»<sup>1</sup>

Поэзия детской жертвы как героизм и подвиг самопожертвования, суровость и серьезность — в таком повороте предстает эта тема в советском художественном сознании: «Смерть пионерки» Багрицкого, образ Пав-

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти тт., т. 9. М., 1958, с. 308.

лика Морозова, «Орленок», «Юный барабанщик», «Молодая гвардия» Фадеева; или Ниловна Горького говорит: «Дети наши на муку идут».

Французский мальчик — это «гамен», Гаврош — вольная птица города. Веселость, артистизм и жест свойственны ему и в гибели.

В болгарской литературе нас поразит радость просто наличия детей в мире, эстетика их тела. Человек в кругу своих, чужих детей — почти необходимая в болгарском романе ситуация, где выверяется характер персонажа. Роман Вазова «Под игом» начинается с домашней семейной идиллии: чорбаджи Марко наслаждается зрелищем детской игры, возни, кувыркания (так приходится передавать болгарское слово «боричкане» — это борьба, но в шутку, как щенки играют). Очень дифференцирована болгарская лексика детского мира. «Деца», «дечица», «дечурлига» — лишь несколько из множества оттенков, аналогичных русскому понятию «детвора».

Приглядитесь, с каким вкусом смакуются телодвижения детей: «В этот вечер у Марко было хорошее настроение. Он с интересом следил за возней своих румяных малышей, оглашавших двор громким хохотом. Они то и дело сбегались в кучки, и до отца доносились звонкие вскрики, веселый смех, сердитые голоса — ни дать ни взять стая птичек, щебечущих и порхающих среди ветвей. Но вот безобидная веселая игра приобрела воинственный характер: замелькали детские ручонки, посыпались удары маленьких кулаков, раздались угрожающие крики, а затем плач; птичий концерт превратился в сражение... Все, и победители и побежденные, побежали к отцу, кто жаловаться, кто оправдываться. Один выбирал бабушку в защитники, другой просил маму взять на себя роль прокурора. И Марко из бесстрастного зрителя превратился в судью. По праву и долгу отцовства он обязан был решать, кто прав, кто виноват. Однако вопреки судебной практике судья не захотел выслушивать ни обвинение, ни защиту, а сразу же вынес приговор: одних погладил по головке, другим надрал уши, а младших — они-то и были обиженные — расцеловал в щечки»<sup>1</sup>. (Учтите при этом, что перевод уже по-русски профильтрован и «обестелеснен». Там, где у Вазова:

---

<sup>1</sup> В а з о в И в а н. Собр. соч., т. IV. М., 1957, с. 10—11.

«сытые с розовыми щечками»<sup>1</sup>, в переводе сказано — румяные.)

Так и чувствуется здесь Кронос, сосед болгар по Балканам, что сладострастно пожирал своих детей. Наслаждением от пластики человеческого, детского тела болгары как раз близки скульптурности эллинского мирозерцания — и далеки от русской трактовки детей как ценности по преимуществу духовно-нравственной. Да это очевидно и в приведенной сцене. Болгарский писатель не замечает, как с умилением рисует детское взаимное предательство (когда каждый жалуется на другого и в защитники избирает отца, мать или бабушку), — настолько застила ему глаза сладостность просто детского физического существа.

Один из центральных эпизодов романа Вазова — экзамен в школе. Вокруг девочек, экзаменуемых по болгарской истории, завязывается единоборство Бойчо Огнянова, болгарского патриота, и Кириака Стефчова, болгарина на турецкой службе. (Напоминаю, что поединок болгарской природы и мировой цивилизации вокруг кисти ребенка составляет ядро исследуемой нами новеллы): Огнянов «ласково, по-дружески заглянул в детские заплаканные глазенки, доверчиво смотревшие на него. Девочка немного подумала, беззвучно пошевелила губами и выкрикнула чистым, тонким голоском, звонким, как голос жаворонка, поющего по утрам в небе:

— Болгар крестил болгарский царь Борис!

— Очень хорошо, молодец, Райна... Теперь скажи мне: кто составил болгарскую азбуку?

Этот вопрос поставил девочку в тупик. Стараясь вспомнить, как нужно ответить, она молча мигала глазками; раскрыла было рот, но не решилась произнести ни слова, готовая прийти в полное смущение.

Огнянов ей помог:

— Наши буквы, Райна, кто первый их написал?

Глаза у девочки засияли. Райна подняла голую до локтя ручонку и молча показала на Кирилла и Мефодия, которые благосклонно смотрели на нее с иконы.

...Сияющая Райна с видом победительницы побе-

---

<sup>1</sup> Если для стиля русской литературы изобилие ласковых суффиксов — дурной тон: звучало бы сусальным, сюсюканьем, — то в болгарской литературе русского читателя оглушит их «чириканье» — и это не в сочинениях для детей, а именно в большой литературе.

жала к матери. Мать обняла ее, прижала к груди и со слезами на глазах осыпала поцелуями»<sup>1</sup>.

Это не просто пластика; тело как бы воспринимается не только на зрение и осязание, но и *на вкус* — выявляется тот состав природы: соков, трав, плодов, винограда и т. д., — которым вещество тела образовано.

И потому все существо болгарское негодует, восстает, когда мост попытался откусить кисть детской руки. Оно не может этого допустить: отдать железу то, что есть священное и неприкосновенное народное достояние. В этом — типично болгарский поворот сюжета с ребенком: народ восстает и *не* допускает расчленения детского тела. Русский же поворот: духовно-нравственные проблемы: угрызения, месть, возмездие, — возникающие для взрослых *после* (или в *предположении*) растерзания ребенка, — т. е. это жертвоприношение допускается народным сознанием, как живая кровь для его духа. Болгарскому же сознанию это именно уму не постижимо, оно и *помыслить* такого не может. И его чуткость, стойкость и неподдаваемость в этом пункте есть тот рубеж, который оно охраняет для всего человечества: здесь вражеская сила, даже сомнение, даже шейлоковский фунт мяса — не пройдут.

Священность и неприкосновенность человеческого тела, драгоценность каждого его члена и сустава — есть мысль, высказываемая болгарскими захоронениями — «костницами». В селах, городах хранятся, в музеях показывают кости в саркофагах и ящиках (не скелет, а именно набор костей) павших за свободу или иных видных деятелей. Это тоже странно для русского восприятия смерти как изъятия души из не значащей без нее персти. «Здесь персть твоя, а духа нет» — вот проблема для русского поэта Державина при смерти князя Мещерского. А здесь персть, и не персть, а именно кость, т. е. не песок и прах, но сохраняющий свою скульптурную форму остов тела — хранится и почитается. (Россия знала почитание мощей: при этом дивовались в основном сохранности телесного покрова, земли человека — т. е. плоскости, а не объемной форме.) В Велинграде на могиле партизанки Велы Пеевой надпись: «В бою с фашизмом 3 мая 1944 года пала партизанка Вела Пеева. Здесь была найдена ее голова». Это дополнение, уточнение невозможно в русской надгробной

---

<sup>1</sup> В а з о в И в а н. Собр соч., т. IV, с. 75.



надписи: в нем звучало бы что-то кощунственное. Между тем в болгарском космосе оно оправдано — и, так сказать, от противного обнаруживает особенное внимание к целостности человеческого тела.

Потому отчленение и поражает так его воображение — как что-то *сверхъестественное*, а не просто противоестественное. В «Под игом» специально фиксируется болезнь сына чорбаджи Марко — Асенчо, который испытал нервное потрясение, увидев на школьном дворе тело соседского мальчика, обезглавленного турком Эмексиз Пехливаном. (Турок, немец отчленяет — болгарин собирает, воссоздает.) В новелле Радичкова, рассматриваемой нами, момент, когда на вертолете спускается хирург и готовит инструменты для отсечения кисти, — на русское восприятие необычайно продлен, растянут «ненужными» зверскими «натуралистическими» подробностями, чуть ли не сюрреалистически обсосан. Ничтожная в общем операция представлена как казнь. Вот ее предпоследний миг: «Легкий и весь обмякший, ребенок опустился на мокрые камни (как на плаху! — Г. Г.), а врач и ассистенты уже открывали чемоданчики, стоявшие на носилках». И если в отношении мальчика, уже схваченного мостом, схватывание и скручивание, предшествующее закланию, — не имело смысла, то все равно это необходимое звено в ужасном ритуале не обойдено писателем. Только для этого привлечено тело другого мальчика:

«И вдруг над мостом пронесся чей-то крик:

— Руку отрежут! Не давай! Не дава-а-ай!...

Люди стали отворачиваться от реки, чтобы не смотреть на работу хирурга».

Вообще в болгарской литературе удивляет множество описаний зверства над телом (начиная с образа ребенка на вертеле в «Несчастном семействе» В. Друмева) — при относительной скромности числа и не великой активности болгарских борцов. Можно сделать на основании этой частоты вывод о необычайном количестве зверств. На самом же деле это говорит об особом качестве национального мироощущения, необычайно остро реагирующего на разъятие человеческого тела.

Напротив, удивительно покойно и покорно приемлется в Болгарии естественная смерть — как своевременное отцветание человека. У умирающего и окружающих нет потребности прибегнуть, как к спасению, — к мысли: а что т а м? Есть ли бессмертие души? А если

нет бессмертия, то все позволено, — как рассуждает герой Достоевского. Твердая нравственность болгарина достаточно крепится обычаем земного поведения среди тел и существ людей, как последней ценности и реальности, а не проскакивает сквозь них куда-то вдаль, где приходится искать уже «обратную связь»: представлением о бессмертии души (дела) подкрепить прижизненное поведение личности. Болгарин слишком сильно ощущает земное бессмертие: в телах детей, родни, матери и дома, — и мысль о бессмертии именно души, упование — ему не нужны.

А конец существования личности, «я», ощущается как абсолютный — именно благодаря смерти тела. «Человек умирает — земля его умирает. Родится человек — земля ему родится», — эту пословицу сказал мне пастух в Троянских Балканах, в Георгьев день — 6 мая 1965 года, — по поводу раздела отцова имения. Раздел — значит расчленение, прах, ничто (а не просто бытие частей). Умирает человек — все<sup>1</sup> его телесное продолжение: дом, вещи, имение, нивы, бывшие членами его тела — рассыпаются в прах, из организма превращаются в смесь осколков. (Отсюда в старинных погребениях обычай класть вещи человека в могилу — они ведь уже здесь безжизненны стали.) Когда же рождается человек, словно земля раздвигается, дает место для его прорастания.

Итак, священность и неприкосновенность человеческого, детского тела (не нравственной личности, «я», — по Канту, например, человек именно как нравственное существо не может быть принесен в жертву никакому принципу) — такова отправная точка для суждения о мире и цивилизации в новелле болгарского писателя Радичкова. Он словно чует мир каждым суставом тела. Даже у реки он ощущает суставы: «еще ленивая, сонная (как размякшее после сна тело. — Г. Г.), она собирала силы, будила свои сочленения». И на ситуации возможной телесной боли он позволяет себе выносить суждение обо всем бытии! Художественная идея и конфликт — невозможные в России, где героизм даже не в преодолении телесной боли, а в ее незамечании: в том, что она не проблема, а проблема — нравственные страдания, если не сделаю свой долг. Героизм римлянина Му-

<sup>1</sup> Но болгарин говорит не «всё», а «земля». «Всё» для него представление слишком отвлеченное (т. е. увлекающее, уводящее куда-то в даль, а он держится корней, «вертикали»).

ция Сцеволы, сжигающего руку на глазах у врага, есть выпячивание стойкости к телесной боли и, значит, доказательство того, что для италийского сознания она — проблема. Болгарин — как и эллин — еще более чуток к целостности человеческого тела. И недаром греческая форма казни — принятие яда — то есть неискажение пластической формы тела, сохранение фигуры и объема.

\* \* \*

Теперь, когда мы проникли в ядро сюжета новеллы и знаем того живца, на которого будет ловить писатель, — мы можем перейти к ее более детальному и последовательному рассмотрению. Тем самым и тот костяк болгарской модели мира, который мы пока имеем, станет обрастать соединительными тканями и плотью.

Во-первых — эпитафия. (О заглавии — позднее.) «Я поверю в солнце, если и оно верит в меня». Что это за торжище (хочется сказать: «пазаруване» — базарничанье — точное для этого действия болгарское слово) с мирозданием? И притом сначала солнце должно верить в меня — в настоящем времени, а я уж посмотрю: может быть, и сделаю аналогичное действие (верить) в будущем. Но прежде, чем разбирать значение, обратим внимание на строение этой болгарской максимы. Приходит на ум вереница подобных по структуре высказываний. Знаменита формула Василия Левского, революционера середины XIX в.: «Если выигрываю — выигрываю для всех, если теряю — теряю один». Сознательно или бессознательно перефразируя эту мысль, но в той же структуре высказался Радичков о праве художника на творческий эксперимент в ответ на анкету журнала «Септември»: «Когда творец теряет — теряет сам для себя. Когда выигрывает — выигрывает для всех»<sup>1</sup>.

Рефрен песни пахаря у Яворова: «Като няма прокопсия, плюл съм в тая орисия» (Коли нету толку, плюю я на эту долю). Христо Ботев ставит следующие подзаголовки — эпитафии к своим публицистическим фельетонам: к фельетону «Вас это ждет» — «Если это и не истина, то и не ложь»; к фельетону «Политическая зима» — «Или заря скончалась, или две ночи смешались». Серия фельетонов, создававшихся в 70-е годы

---

<sup>1</sup> «Септември», 1962, №5, с. 18.

XIX века Каравеловым и Ботевым, называлась «Знаешь ли, кто мы?». Повесть Каравелова называлась «Виновата ли судьба?» и т. д.

Везде некатегорическая и словно закругленная форма высказывания (будь то утверждение, отрицание или вопрос). Например, название повести Каравелова навечно и аналогично русским: «Кто виноват?», «Что делать?». Но приглядитесь — у Каравелова в вопросе подсказан ответ, сам вопрос уже дан как пол-утверждения: «виновата ли судьба?» можно читать как утверждение: «судьба виновата» или «судьба не виновата», но во всяком случае мысль ориентирована, подсказано, кто виноват или не виноват, где искать загвоздку.

Но — подсказано в неуверенной форме. Русская мысль-вопрос всегда посягательство на абсолют. Вопрос — так вопрос: открыт в бесконечность и без ответа. Болгарская мысль-вопрос как бы закругляется и возвращается с полпути. Но, с другой стороны, в ней есть достоинство пол-ответа, т. е. не только отрицание, вопрошение, но, пусть маленькое, все же есть положительное содержание — синица в руках. Принцип русской логики: «все или ничего», «один за всех — все за одного», не примиряться на половинчатости, максимализм. И так как «все» не достижимо, то доступнее оказывается «ничего»: лучше «пропадай все пропадом!» (Потому и русская литература так колоссально сильна в отрицании — «критический реализм».)

По этой логике рассуждает Иван Карамазов, возвращая свой билетик в царство всеобщей будущей гармонии — ибо она именно не будет всеобщей, раз в жертву ей надо принести только одно, *всего* лишь одно существо — значит, принцип «один за всех, все за одного» будет извращен: станет толковаться обменно, торгашески: один вместо всех, все вместо одного.

Того же порядка настаивание староверов на «йоте»: без «йоты» так же нельзя, как и без всей «книги». (Не с этим ли, не с «йотой» ли перекликается любимое Достоевское выражение: «Но вот тут-то и запятая!»?) Этот «буквализм» как готовность идти до конца, до последних выводов и пределов, отличает *вообще* русское восприятие и собственно открытых и пришедших мировых идей, учений.

Итак, формулы (структуры) русских истин и максимум есть вопросы или утверждения — несбыточно категоричные, на внешний взгляд, замахивающиеся объять

необъятное. Но именно потому такая структура мысли источает гигантский волевой напор. Это словно приступ к бытию с ножом к горлу: «Даешь!» А каким еще способом прикажете орудовать, чтобы освоить, постичь бесконечность русской жизни?

Болгарская форма мысли и высказывания — не категорическое суждение, а утверждение в форме условия («если...»), вариантности («или...»), вопроса — но тоже смягченного (через «ли»). Дело в том, что форма всеобщности в суждении как раз предполагает безоглядность, убеждение, что мой дом есть весь мир, — чувство, которого, как показано выше, был лишен болгарин. Такое мышление несамокритично, начинается волевым постулированием аксиом — что есть заход веры в сферу логики. Болгарин же всегда ясно ощущал, что он ограничен кругом домашней жизни, а сфера первопричин — кто ее знает, что там? — он на нее не посягает. Он привык действовать и мыслить внутри зыбкой системы, среди шаткого турецкого мира — и вообще среди премен жребия обществ и государств (и как раз почти «непремен» жребия земного — т. е. бытовой, низовой жизни). То есть среди неожиданностей, случайностей, неясного, чуть ли не «мистики» по краям круга его жизни, он «гледа си работата» — умеет твердо знать свое дело, пусть малое, трудовое, домашнее. То же самое, когда в XIX—XX веках пришла на болгарскую землю современная цивилизация, болгарский мир снова оказался чувствительно маленькой и ограниченной площадкой среди зыблющегося мироздания, всемирных идеологий и философских систем. В ситуации этого мирового духовного океана болгарской мысли естественно высказываться по той же структуре, что выработалась среди турецкого государственного моря. Даже своей формой она словно говорит, что не ее дело высказывать всеобщую истину о всеобщем: «то-то есть то-то». А опираться на заемный европейский постулат и на нем, как на вере и аксиоме, все-таки строить суждение о всеобщем, — все равно не будет национально-творческим мышлением. Значит, оно должно опереться само на свои посылки. Тут уж требуется буквально «стоять на своих ногах» — без того, чтобы ноги стояли еще на чем-то. Таким замкнутым, самоопорным построением является *круг*. А в логике и грамматике такая обращенность на себя означает включение своей посылки в высказывание. При этой операции Слово («логос»), что

«бе» в начале, превращается в *у-словность*, т. е. пребывает *у* себя же. «Если...» (посылка), «то»...» (высказывание) — это возврат истекшего движения на себя. Мысль претендует быть верной только в собой же очерченных пределах. Среди болгарских пословиц поражает обилие условных, начинающихся с «ако», «като», «да би».

Итак, структура болгарской максимы не развернуто-линейна, но свернуто-закругленна. В ней как бы очерчивается круг, в котором она имеет действие при осознании, что она — не всё. Болгарин не берется утверждать со всеобщей определенностью, но лишь с частичной. Он не принимает ничего на веру, но оставляет резерв для сомнения и принятия другой истины. Таким образом, неуверенная форма его суждений одновременно означает допущение других горизонтов познания, открытость им, ожидание истины с разных сторон — достоинство, которого не имеет категорическая форма суждения. И в этом смысле ум и логика практического болгарина (Хитър Петр<sup>1</sup>) смыкается в XX веке с логикой относительности, тоже действующей по формуле: «допустим, что...».

В мысли типа «Я поверю в солнце, если и оно верит в меня» — вырисовывается структура не просто определения, а *взаимоопределения*. Лишь обнявшись, двое могут стоять в зыбком пространстве — как две ноги друг друга поддерживая (о роли четности, в частности числа 2, в болгарском космосе см. в конце работы).

---

<sup>1</sup> Хитрый Петр — болгарский аналог Ивана-дурака. В прозвище очевидна национальная характеристика народного мудреца. «Хитрость» — это практический, округленный, на себя направленный, озирающийся ум — не умение (талант) познать строй мира, но ум *встройства среди* всеобщего, ум живучести как главной добродетели — и она вполне положительный смысл имела под полутысячелетием турецкого ига. Но в эту точку бьет и национальная самокритика болгарского сознания. Ибо эта округленность хитрого — есть и его ограниченность, так что в более сложной обстановке он не может ориентироваться и, не улавливая окрестных сигналов, натывается, как слепой куленок, на всем другим очевидное. В «Бай Ганю» Алеко Константинова это и показывается: как хитрый болгарин сам себя перехитрил: и людям, и себе не верит — и в дураках остался — как раз от излишней подозрительности, из страха быть обманутым. Вот почему этот грубый, невоспитанный и проч. Бай Ганю вызывает и сочувствие, и его болгары принимают близко к сердцу: ибо в нем не личное лишь своекорыстие отражается, но трудность переориентировки болгарского ума, сознания в условиях более сложной жизни. Кстати, подозрительность, страх быть обманутым — есть в психике человека как бы феномен озирания, круговращения...

Это — болгарское «вземане-даване» (взимание-давание) в логике. И интересно, что в самом этом выражении, как и в эпиграфе Радичкова, на первом месте стоит «вземане» — взятие, стягивание мира к себе (солнце должно поверить в меня — это условие, посылка), а второе действие — отдача. То есть первично опрокидывание неба<sup>1</sup> на мой двор и в мой дом, усвоение и потребление, консумация мира; а творчество, прибавление к бытию от меня — вторично.

Но — красиво слово «творчество» и обидно — «потребление». Однако всмотримся в существо занятий. Работа болгарина была как служба земли: рачительное ее потребление — как продолжение естественного обмена ее веществ. И в этом — мудрость малого дерзания и меры, тогда как творчество может выступать и как надменное и самоуверенное насилие над природой и естеством, совершаясь часто при незнании и даже игнорировании глубинных причин и связей (у скромного «потребителя» есть хотя бы уважение к неизвестному, священный и, в этом случае, спасительный страх перед ним), которые потом — как Ананке греческая — отомстят: гидростроителям — смертью рыб в реке, а торопливым землеэкспериментаторам — эрозией почвы.

Так что это «вземане-даване» есть, с другой стороны, чуткость к тому, что мир мне вручает, и сообразное и соразмерное (мера — основной принцип и эллинского сознания) с этим действие, труд. Дала природа болгарам чудесную землю — и они своими телами покрыли ее, прикрыли ее и обхаживают — конечно, для себя — но, может, они и для Земли, словно полипы ее естественной жизнедеятельности. Такое отношение к миру и такое место свое в жизни земли чувствует болгарин, когда стягивает мир в свой двор и кругозор и этим его ограничивает. Он имеет на это право. Ибо это тоже благородная и ответственная позиция в бытии (и кому-то надо ее занимать): быть чутким потребителем и остро реагировать на грубое прикосновение мирового человеческого творчества и цивилизации к телу земли, природы (как челюстей моста — к телу мальчика) и немудрящим барометром — кистью ребенка, например, — открывать ту меру, когда и где цивилизация перешагивает и прёт против мудрости естества, *затрагивает* его.

---

<sup>1</sup> «Опрокинутое небо» — так назвал Радичков книгу своих рассказов и повестей.

Так мы от эпитафия вернулись к повести и можем ее рассмотреть попристальнее.

«Летом 1963 года на железнодорожной станции города Н. поднялась тревога. Дежурный принял сообщение — поезд *номер 703* вышел с соседней станции и *прибудет через пятнадцать* минут. Семафор был открыт, поезд *должен* был остановиться на *третьем* — центральном пути и после *восьминимутной* стоянки следовать дальше на восток, где на *очередной* остановке *два* прямых вагона из этого состава прицепляли к софийскому скорому». Ишь расписано — как по нотам! Заводная жизнь идет: все предусмотрено, и полный порядок — как часы. Стиль этой фразы — ода идеальной точности современного цивилизованного миропорядка — поэзия цифр и великолепие автоматизма. Ничего случайного, из ряда вон выходящего случиться не может — общество абсолютно покрыло собой природу, не оставив, кажется, никакой щели для собственной жизни естественного миропорядка. И люди — тоже стали заводные существа, привыкшие двигаться по строго определенным орбитам — желаний, целей, чувств, мыслей и т. д. Вот они — эти современные автоматы под обманчивой оболочкой человеческого тела:

«Пассажиры на перроне, *не выпуская чемоданов* из рук, *смотрели* вдоль линии на запад, *милиционер свистел*, наводя порядок, а дежурный по станции то и дело поглядывал на *часы*». Явился единый бог современного миропорядка, с волей и сердцем которого все непрерывно сверяются, — часы. Это они какой-то магией околдовывают людей, побуждая их ценить то, что быстро, и спешить: скорей! — а то перегонят, а отсталых бьют, и время — деньги. Люди загипнотизированы. И глядите — они действуют, как сомнамбулы. Все кругом изменилось, а у них еще дергаются руки и ноги и ниточки нервов. «Капитан опять сошел с эшелона, и пассажиры на перроне видели, как он раздраженно требовал у дежурного объяснений, горячо жестикулировал, трогал кобуру своего револьвера и смотрел то на толпу, то на рельсы. Дежурный только пожимал плечами». И вот она, обнажилась орбита заведенного миропорядка: на ней уже ничего не происходит, а она функционирует, как энергично вспучиваются и опадают жабры у рыбы, выброшенной на берег:

«Но поезд опаздывал, и дежурный думал о том, что *это задержит* армейские перевозки: на *четвертом* пути



стоял воинский эшелон, и два паровоза, готовые вести его на запад, пыхтели под парами».

Вишь, как все связано: в какую полную зависимость от автоматики, в какую ловушку попали люди, скоординировав пульс своего сердца с тиканьем часов. И вот теперь прорыв часового механизма цивилизации и ее цифровой логики в одном звене готов прокатиться цепной реакцией по всему ее миропорядку и взорвать его. Начинается заражение ее крови.

«Прошло десять минут... Решили подождать еще десять минут... Прошло еще двадцать минут». Четкая сетка времени кладется вначале — чтобы затем окунуть жизнь во вне-временье. Ибо в цивилизованный микромир секунд и минут заглянул извечный макромир солнца и младенца:

«Солнце, остановившись в зените, плавило воздух, плавило мазут на перроне, усиливая его терпкий запах (словно душа людей в их собственном дерьме. — Г. Г.), и все вокруг колыхалось и дрожало, как прозрачная вода (после солнца и огня введены еще две космические первостихии: воздух и вода. — Г. Г.), обливалось потом (мазут и пот — это уже цивилизацией преобразенные земля и вода. — Г. Г.), исходило нетерпением». (Нетерпение, «нервы» — это воспаленный космос души, как горение духа = огонь + воздух — и этот новый воздух собирают и испаряют люди. — Г. Г.)

Итак — сразу включено два измерения, две «системы отсчета» — выражаясь термином теории относительности. Кинокамера то в воспаленных душах людей, нервно глядящих на часы и вдоль линии рельсов, то зраком солнца в зените, с мировой вертикали смотрит на потревоженный муравейник. Как сейчас смотрит на цивилизацию и ее людей солнце сверху — так потом будет глядеть на них из-под моста головенка мальчика, что «покачивалась на воде, как тыква» — как глупая тыква, с которой, наряду с чурбаном, пнем, колодой и т. д., как уж ни сравнивали высокоумные и ученые людей простых и неученых! А вот она, представительница земли, подобится круглой головенке мальчика, которая, коротко стриженная (тоже шар с лучами), топорщась ушами и сияя глазами, — подобится верховному светочу. Недаром в образе играющего с шаром мальчика Гераклит представлял себе вечность.

И так, в тисках между солнцем и младенцем, разворачивается действие, проходит парад цивилизации, она

должна показать, на что способна. Ведь младенец, вопрошая и уповая, смотрит на массы людей, вооруженных техникой и ученостью: спасите!

И вот конечный кадр: «А люди *стояли*, густо гомоня (как на первобытной ярмарке. В начале они, с чемоданами, отчужденные, в одиночку смотрели на часы, нервничали и смотрели вдоль рельсов. Теперь смотрят, общаются друг с другом — как простой народ. Ожило человеческое в автоматах-сомнамбулах.— Г. Г.), на берегах и на мосту, и всем было странно, что они здесь, что все это разноликое множество *остановил* (как в начале «солнце, остановившись в зените, *плавало...*».— Г. Г.) в его беге и собрал тут этот маленький мальчик, кое-как остриженный ножницами, босой, *веснушчатый* (тоже образ из солнечной стихии.— Г. Г.), ни дать ни взять лягушонок на *горячем песке* (тоже сфера солнца.— Г. Г.). И это казалось теперь всем *ребяческой глупостью, но такой сладостной глупостью*, что от сладости этой можно было ну просто упасть без чувств».

Вначале все торопятся, у всех свои важные и неотложные дела — и вдруг оказалось, что все это лишь относительно важно в микромире, а по большому и абсолютному счету все это можно отбросить и гораздо важнее — уметь предаться этой «сладостной глупости» соединения людей друг с другом в любви в лучах солнца и младенца.

Наброшена сеть на мир: болгарский художник установил какие-то основные координаты в пространстве и очертил свой космос, в котором будет далее он просматривать бытие и события. Вглядимся попристальнее, какова структура этого космоса.

Это — вертикаль: солнце в зените — голова мальчика. Космос о-предел-ен, а не бесконечен: от сих до сих, от шара до шара. Они обращены друг на друга — взаимно-определены (вот тот закругленный внутрь, достаточный для себя мир, который мы почувствовали и в типичной структуре болгарской мысли — ср. выше анализ фразы эпитафия).

Итак, установлена вертикаль как ось мироздания. Вот зачем нужен «Жаркий полдень» (название новеллы) — по-болгарски это звучит сильнее: «*Горецо пладне*», привлекая образ космической стихии огня, горения (а не просто телесное ощущение жары).

## БОЛГАРСКИЙ И РУССКИЙ ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА

(*Ботев и Лермонтов*)

Проверим это наблюдение. В высшем произведении болгарской литературы — балладе-легенде Христо Ботева «Хаджи Димитр» тоже очерчен силуэт пространства, как его моделирует болгарское миро-воззрение. То есть, нас интересует не просто вещественное внешнее пространство, но одновременно и духовное пространство — видимое и устанавливаемое внутренним зрением.

В сердце Балканских гор лежит, истекая кровью, юнак-герой, павший в борьбе за свободу: «Лежит юнак, а на небе Солнце остановленное сердито печет, Жнея поет где-то в поле...»<sup>1</sup>

Остановлено солнце в горячий летний полдень (время жатвы — высшее и центральное в жизни труженика гор — болгарского земледельца), и глядят друг на друга, замыкая мировое пространство, тело человека и шар солнца.

В русской поэзии аналогичную ситуацию мы встречаем в стихотворении Лермонтова «Сон»: «В полдневный жар в долине Дагестана С свинцом в груди лежал недвижим я; Глубокая еще дымилась рана; По капле кровь точилась моя».

То же — да не то<sup>2</sup>. Уже «полдневный жар» нечто совсем иное, чем «слънце пече». «Солнце печет» — это небесное тело действует: водружает вертикаль и своей определенностью отграничивает пространство. У Лермонтова же дан определенный низ: долина, плоскость, а вертикаль размыта: «жар» — это марево, скорее обращенность в атмосферу, по сторонам, а не вверх.

Телесные ощущения передаются скупой русским поэтом и подробно болгарским: «потонул в крови, лежит и вздыхает... глаза темнеют, голова качается» — даже слишком много телесных ракурсов дано, чтобы они могли в представлении совместиться в одну позу,

---

<sup>1</sup> Даю дословный перевод, так как стихотворный перевод А. Суркова слишком русифицирует текст и образы.

<sup>2</sup> Учитывая, что при сравнении двух подобных произведений отличия могут объясняться и индивидуальным своеобразием авторов, и разностью исторической, а не обязательно национальным образом мира, — хотелось бы корректировать свои соображения аналогиями и из других авторов, но место этого не позволяет.

например: «потонул в крови», значит, лежит плашмя» — и «голова качается». Положение тела обозначено так: раз «на одну сторону забросил ружье, на другую — саблю, пополам сломанную», — значит, лежит раскинувшись, распятый лучом солнца, а его телом крестообразно отграничены стороны света<sup>1</sup>.

Ботев отмечает в своем герое молодость и цвет мужской силы. Мы ничего не знаем о возрасте и как выглядит со стороны герой лермонтовского стихотворения и его тело. У Ботева о герое в третьем лице говорится, у Лермонтова — в первом, но телесные ощущения, которые живее, естественно, я в себе знаю, чем он во мне, — почему-то Ботев через «он» передает чувствительнее, чем Лермонтов через «я». Возможно, для последнего они находятся за порогом восприятия и художественной проблемы. Напротив, лермонтовский герой как-то отрешенно смотрит на свое тело, словно на что-то чужое (вспомним Тютчева: «Как души смотрят с высоты на ими брошенное тело»): «оно» = то, что «не я». Если тело юнака потонуло в *своей* крови: он в ней, как земля в мировом океане, — то «я» лермонтовского героя словно издалека взирает, как из него по капле точится кровь — что-то странное, чужое...

Итак, «я» ботевского героя сращено с его телом всерьез. Потому, чтобы вести о нем разговор, надо сразу заявить: «Жив е той, жив е!» («Жив он, жив!»). Поэт создает космический образ вечно истекающего в горах кровью — вот откуда болгарских «потоков рождение»! — но вечно живого телесного героя (близость к соседнему по Балканам, эллинскому представлению Прометея на хребтах, телесно мучимому орлом, — очевидна). И кончается стихотворение вневременной вертикалью: солнце — герой: «Но рассвело уже! И на Балканах Юнак лежит, его кровь течет, Волк лижет его лютую рану, И солнце опять печет и печет».

Был полдень, и была ночь, сумерки и рассвет — и все же, обойдя круг, время в стихотворении как началось, так и завершилось горячим полднем. Время остановлено на вечной телесной жизни героя. У Лермонтова оно сразу остановлено на смерти: «И жгло меня, но спал я мертвым сном». Тут еще «мертвый сон» мож-

<sup>1</sup> Тело и все существо поэтического героя здесь толкуется не только как мера вещей, но и мироздания, то есть, космически, как у индийского первосущества Пуруши, из расчленения которого создан мир и все разнообразие в нем.

но понять фигурально — но нечувственность к телу очевидна. А в конце возлюбленной снится «долина Дагестана, знакомый труп лежал в долине той...».

Таковы отношения «я» героя с его телом. Не меньше различий в отношении этого «я» к миру. У героя Ботева «уста проклинают всю вселенную». Он к ней относится как к своей стихии, лично *кровно* заинтересованно — и потому не равнодушен к окружению, а проклинает (значит — любит) его. Он срачен с вселенной. Она продолжение его космического тела. И потому, когда болгарский поэт поет о бессмертии борцов за свободу, он в одно представление сливает бессмертие духовное: в песне, памяти людей — и лелеянье юнака лоном природы. «Тот, кто падет в бою за свободу, не умирает: его жалеют Земля и небо, зверь и природа, и певцы песни о нем поют... Днем ему тень охраняет орлица и волк ему кротко лижет рану. Над ним сокол — юнацкая птица, — и он о брате, юнаке, заботится».

Здесь он при себе, у себя дома. Мир — не чуждая арена, где умирает гладиатор и чей дом далече (по горизонтали где-то), а вот он вокруг: космос — гигантская болгарская «къща» (дом, куща). И именно можно сказать: мир *вокруг*. Космос кругл: располагается по мировой вертикали, или эллиптически — вытянут вверх по ней. Хотя нет — скорее кругл: ибо верх в ботевском стихотворении не только точка: солнце и месяц, но и плоскость, крыша — «свод небесный», на котором «звезды обсыпят всю вселенную»<sup>1</sup>. И очень развиты и плотно заселены бока и стороны: Балканы, жница в поле, лес, зверь, волк, сокол и видения того, что здесь, около и над ним: самодивы (русалки), дух Караджи.

А каково отношение лермонтовского героя к миру?.. Хотел сказать «вокруг», но осекся, ибо как раз не кругл мир «окрест»<sup>2</sup> (как Радищев взглянул в стороны и дали России) него, но скорее эллиптически, вытянут и разомкнут по горизонтали. В самом деле: над ним и вокруг него вроде тот же космос, что и в ботевском стихотворении: полдень, горы, «И солнце жгло их желтые вершины И жгло меня — *но* спал я мертвым сном». Тоже уста-

---

<sup>1</sup> На юге небо высоко — звезды низко, в России же небо низко — звезды высоко.

<sup>2</sup> Вот еще пример того «дразнения», каким один естественный язык зацепляет странности для себя в чужестранном образе мира и через которые они взаимно самопознаются.

новлена мировая вертикаль, но он лежит, словно отвернувшись от нее, не замыкая ее на себя, а отворачивая, преломляя падающий на него луч — куда-то вдаль, в сторону, в бок: «Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой. А он, мятежный, просит бури...» В «Паруси» та же структура духовного пространства: отрицается устойчивость и блаженство вертикали («под» и «над» так хорошо!) и утверждается тяготение в даль («мятежный» и мятется, как метель).

Итак, в стихотворении Лермонтова «Сон» тот же космос, что и у Ботева, подан как совершенно чужой: «Лежал один я на песке долины; Уступы скал теснились кругом, И солнце жгло их желтые вершины И жгло меня — но спал я мертвым сном».

Солнце может иметь прямое отношение к «ним»: к вершинам, к лазурной струе — это их частное дело, — но как только с тем же отношением обращается ко мне, тут уж номер не проходит: я отворачиваюсь и сплю и уношусь мыслю прочь: «И снился мне сияющий огнями Вечерний пир в родимой стороне». Герой Ботева телесными очами и всем существом относится к тому, что вокруг и здесь, — а тут «я», оставив мертвым хоронить мертвых: и свое тело, и мертвые (т. к. чужие) долины, вершины и солнце, — духовными очами, сновидением, уносится в сторону = в страну родную. Не случайно русский язык обозначает землю, «территорию», на которой (т. е. вертикально, казалось бы) располагается население, — как бок, как сторону («родимая сторона»). Значит, глубоко во внутреннем самоощущении народа как родные, ему присущие воспринимаются именно горизонтальные тяготения: что ему пристало располагаться в даль, в ширь, «ровнем-гладнем» (Гоголь). Недаром и «божий человек» в России назывался — «странник».

Какая же точка времени избрана как основная и интимно присущая русскому миру? Не забудем, что это сон — как, кстати, и «Хаджи Димитр» тоже по жанру есть сон истекающего кровью героя. А сны если и обманывают в плане конкретно-практических приложений к дневной жизни этого человека, верно выражают интимный образ сущности мира, как она представляется этому человеку (народу). Потому для выявления национальных моделей мира анализ классических в литературе данного народа снов — чрезвычайно плодотворен, ибо в них (что у трезвого на уме, то у пьяного

на языке) высказывается неосознаваемое. Итак, если в болгарском стихотворении — вертикаль полдня и рассеянная плоскость суммарно взятой ночи, и обе поры даны как свое, присущее время, как свой дом во времени, то русскому, в окружении чужого времени — полдня, снится вечер = тоже сторона, бок суток. Сумерки, заря утренняя, и «звезда печальная, вечерняя звезда», чей «луч осеребрил» (т. е. свет как распростертый блеск, на плоскости дается, — ср. также «кремнистый путь блестит», — а не точно: как укол луча по вертикали), — именно эти грани света и тьмы, моменты восхода и захода, когда светила располагаются на горизонте, в дали, — наиболее говорят русскому мировоззрению. Примеров больше не привожу, ибо их не счесть.

Что же совершается в этом, своем, родном пространстве и времени: в родимой стороне вечером? — «Меж юных жен, увенчанных цветами, Шел разговор веселый обо мне». То есть было его присутствие, выходит, там существовало его «я». «Но в разговор веселый не вступая, Сидела там задумчиво одна». Только было мы уловили точку его твердого присутствия, вертикального укоренения в бытии, как на нас надвигаются те же «но» и «один», — как и там, где его тело, в долине Дагестана. Значит, и здесь мнимо его присутствие. И то существование, которое здесь, в этом тоже, оказывается, чуждом окружении, единственно равно ему: «она» — как душа его истинная — в разговор не вступала — так же, как там его «я» равнодушно смотрело на кровоточащее свое тело и горы, и долины кругом, не вязко было с ними слито. «Разговор о» нем в отношении к «ней» функционально равен отношению его тела и его «я» там. Он истинный — столь же мало и мнимо присутствует в разговоре о нем, как там он не вязко слит со страданиями его кровоточащего тела.

«И в грустный сон душа ее младая Бог знает чем была погружена».

Ее = его душа теперь пребывает также отвернувшись (как недовольная «душенька» старухи в «Сказке о рыбаке...» Пушкина) и от этого, теперь, вроде, родимого космоса. Значит, и здесь она не при себе: ни в одной вертикали, точке и ни при каких корнях, ибо ей в любом месте присуща, родима именно — *сторонка*. «И снилась ей долина Дагестана; Знакомый труп лежал в долине той».

«Знакомый» здесь означает «живой». Ибо и там, и там окружение — чужое. И хоть он умирает, а это оста-

ется: скалы, свет, жар, пустое веселье и слова, — оно все безжизненно и мертво: это мертвые скалы, свет, жар, веселье, слова. Лишь во взаимной думе, обращенности друг к другу мыслей и любви — подлинное присутствие. Не жизнь одного, но *взаимная* жизнь — это и есть истинная единица, монада бытия<sup>1</sup>.

Итак, круг замкнулся. Нет, не круг, а именно эллипс, вытянутый по горизонтали. Действительно, в пространстве этого стихотворения два фокуса — как мнимых центра и средоточия: «я» в долине Дагестана и «она» на вечернем пиру. И оба глядят в сторону друг на друга (а не по вертикали, как юнак и солнце в болгарском космосе). И здесь главное — не замкнутость, определенность пространства с боков (как в болгарской картине — замкнутость его с верха и низа), но именно эта идея неприсутствия в точке и открытости в даль.

Соответственно в русской логике основное определение и формула: «э т о ( в с е ) — н е т о , а ( ч т о ? ) . . . », т. е. как бы отказ от о-предел-ения = ограничения и вопросительность, а не утвердительность «что».

Ибо замкнутость, симметричность хоть и встречается у Лермонтова («Утес» и Тучка золотая, «Сосна» и Пальма), но это та грань его, которая ближе к западноевропейской поэзии (недаром «Сосна» перевод из Гейне — как раз для немецкой гносеологии характерно равновесие антиномий: с одной стороны — с другой стороны).

Образ пространства у русских художников скорее асимметричен, и его лучше представить не в виде эллипса (как раз замыкания, пределов, сведенности концов с концами тут нет), но в виде о д н о н а п р а в л е н н о й б е с к о н е ч н о с т и :  $\rightarrow \infty$  (Вспомним «Над вечным покоем» Левитана: низкое, плоское небо и завораживающая даль.) Последняя присутствует в каждой стороне и этого стихотворения «Сон», если бы они были разведены, не гляделись друг в друга. Так это, например, в

---

<sup>1</sup> В ботевском стихотворении тоже присутствует *она*, милый женский образ. Но он *здесь*: над ним и вокруг него: «И самодивы в белых одеждах, Чудные, прекрасные, песнь запевают, Тихо спускаются на траву зеленую и, подойдя к юнаку, садятся». Это — чувственный рай, населенный гуриями. То же самое и в заботах природы о юнаке: «Днем ему тень охраняет орлица И волк ему кротко лижет рану», — фиксированы ощущения тела: блаженство представлено как турецко-болгарский «кейф».



«Эхе» Пушкина: «тебе ж нет отзыва...» — от «я» импульс уходит в безответную даль; или как Гоголь вопрошал Русь: «Куда же несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа...»; или в «Парусе» того же Лермонтова...<sup>1</sup>

Герою русского космоса иногда тоже является мировая вертикаль — и тогда это грандиозное (ибо редкое) событие прозрения. На поле Аустерлица князю Андрею открылось небо. Также и пушкинскому пророку открылся «И горний ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье» (хотя учтем, что у Пушкина это библейский мотив — именно иудейским патриархам и пророкам часто являлись столп и лестница мира). Но, как и князю Андрею, бесконечность мира разверзлась как бездна и вертикаль лишь на миг, — и то для того, чтобы побудить его, нося ее теперь в сердце своем, идти в даль и обходить моря и земли<sup>2</sup>. То же самое и лермонтовский пророк, который живет в пустыне, «как птицы, даром божьей пищи», т. е. в таком же слиянии с природой, что и ботевский юнак: «Мне тварь

---

<sup>1</sup> Той же логикой горизонтальных тяготений продиктована реакция русского царя Иоанна IV на уговоры Максима Грека не ехать с женой и младенцем на богомолье в Белоозеро (в выполнение обета, данного в болезни), а творить угодное богу, оставаясь на месте: лучше устроить вдов, сирот, матерей, обесчадевших после казанской осады, «утешить их в беде, собравши в свой царствующий город, чем исполнить неразумное обещание. Бог вездесущ, все исполняет и всюду зрит недремлющим оком; также и святые не на известных местах молитвам нашим внимают, но по доброй нашей воле и по власти над собой». Этот рассказ А. Курбского (цит. по «Истории...» С. М. Соловьева, кн. III, М., 1960, с. 532) проясняет, почему в России не органичен был бы протестантский вариант христианства (укоренившийся в плотно населенных странах Запада), предполагающий прямые, «вертикальные» отношения человека и божества — без посредников в виде лиц, образов и мест. Если Бог, бесконечность, «там» — вверху, то до него равное расстояние от каждой точки на земле, и можно общаться с ним, оставаясь на месте. Если же бесконечность и «там» располагаются в даль, — то к ним надо идти, во всяком случае непременно уйти, сняться с места (которое обретает фетишистский характер «заколдованного места») — ср. уход Льва Толстого. И бесконечность и истина в итоге осуществляется и достигается не в точке (определенном месте), но в вечном пребывании в пути. И потому для русского царя были не убедительны доводы более европейца Грека, внятные уже и поселившемуся в Литве князю Курбскому, — и он упрямо отправился в путь.

<sup>2</sup> Национальный образ пространства прекрасно выражает язык. Например, болгарское слово, соответствующее русскому «приблизительно» — «горе-долу» (буквально: «вверх-вниз»). Помимо того, что «близить» — горизонтально направленное движение, сама приставка «при» еще указывает на бок, подход к точке со стороны.

покорна там земная; И звезды слушают меня, Лучами радостно играя», — все же, как в ему присущих действиях, показан тогда, когда из городов бежал он, нищий, или «когда же через шумный град» он пробирается то-ропливо...

\* \* \*

И вот сквозь таким образом устроенный космос, через такую структуру духовного пространства пропускаются у болгарского писателя факты, люди, вещи. В повести «Жаркий полдень» это происходит с цивилизацией и символом ее точности — железной дорогой. Как в мировом пространстве космическое тело, вращающееся по своей орбите, попадая в поле тяготения другой звезды, изгибает свой привычный путь, и с ним происходят непонятные преобразования и ненормальности, — так и стройная цивилизация, попав в другую систему отсчета — в «глухой, как тыква», как голова ребенка, болгарский космос, начинает «вибрировать». И болгарский писатель с веселым садизмом обозревает и ощупывает оголившиеся от работы вхолостую сочленения заводного миропорядка.

Во-первых — рас-пис-ание. Все ссылаются на него, служат ему, на него опираются, — будто это всесильный бог какой. «Все согласовано», — говорит «издерганный, потный» капитан, «военные знают точное расписание поездов, и любые происшествия исключаются, абсурдно даже думать о них». С точки зрения заведенного машинного или бюрократического аппарата то, что не запланировано и не предусмотрено, — не существует, абсурд. Перефразируя известный тезис философа «мысль — следовательно, существую», человек этого заведенного мира мог бы сказать: «расписано, запланировано — следовательно, существует». И вдруг обнаруживается, что рас-пис-ание есть у-слов-ание есть у-слов-ность (слово, но лишь записанное, в отличие от согласования, когда оно устно, закреплено произнесением). И если это Бог, то бог — Слово и есть, которое будто было в начале. Болгарское мировоззрение этого принять не может: не слово, в каких бы то ни было видах — не писание (священное или рас-), но просто круговая телесная жизнь «бе в начале» и извека.

Во-вторых — деятельность. Ведь другие полагают, что в начале было Дело. Обнаружив беспорядок в расписанном мире, люди начинают действовать. Это их пер-

вая автоматическая реакция. Вот образ автоматического человека действия в гармоническом мире Слова и расписания: «Как всякий железнодорожник, он (начальник станции. — Г. Г.) был человеком движения и действия, потому что вся его жизнь была непрерывным движением среди встречающих и обгоняющих друг друга поездных композиций».

«Но все-таки надо что-то предпринимать! Нельзя же торчать здесь просто так!» — говорит все тот же потный издерганный капитан. Вот именно — «просто так» «торчать» нельзя, а вот «торчать» действуя — можно. Что же это за действия? Это опять согласование, служба слову.

«Дежурный, едва удерживаясь от желания расстегнуть китель, поглядывал на воинский эшелон и с досадой думал, что *придется писать докладную* о его опоздании...

Капитан из эшелона отправился к начальнику станции *требовать объяснений*. (Будто у него есть знание! У него есть расписание. Раньше казалось, что оно совпадает со знанием, а теперь видно, что это «слова, слова, слова...» — Г. Г.). Начальник никаких объяснений дать не мог, он сказал только, что с соседней станции поезд вышел по расписанию».

Вы видите, как болгарский писатель загоняет логику цивилизации в круг, изгибает ее по образу и подобию болгарской модели («требовать объяснений... — объяснений дать не мог» здесь мысль, высказывание, словно кусает свой хвост, происходит короткое замыкание). Подобным же образом параллельно действует и солнце, которое «начало своей страшной линзой *скручивать* листья на деревьях».

И если шар и кривизна — естественное состояние для живого космоса, то для заводно-машинного логична лишь конечная прямая линия, а, изогнутый в круг, он задыхается и гибнет.

Символично, что происшествие в новелле происходит именно на *железной дороге*, которая как раз и стремится в идеале к непрерывной прямой. А эта линия, если столь, например, возможна и естественна на русской равнине (отчего мог Николай I провести ногтем по карте прямую линию из Петербурга в Москву как маршрут первой русской железной дороги), в дали и «бесконечном просторе» (Гоголь) — недаром же путь, дорога есть средоточие русской поэзии, ее центральный мотив, то в Болгарии, с ее миниатюрно дифференциро-

ваным пейзажем: горы Балкан, непросторные долины, маленькие, извилистые реки, — дорога, а особенно железная, вынуждена вьюном виться, крутиться и выкручиваться — чувствует себя совершенно нелепо<sup>1</sup>. Поэзия Болгарии — не в горизонтальной связи, странничестве, тяготении в даль, но во вращении, пускании крепких и разветвленных корней в той или иной котловине — нижней стороне закругленного болгарского космоса. Недаром и села и города так называются: Котел, Широка лъка (Широкая лука), Клисурa (Ущелье). В России — Белгород, в Болгарии — Белградчик: то есть, во-первых, более ласкательно названо место — как облюбванное, а во-вторых — уменьшительно-миниатюрно: как «детенце», как ребенка его называют.

Не «по-быв-ать» (т. е. не «быть», а именно слегка, не пуская корней и привязанностей быть везде) во многих местах, сторонах — интимная цель человека, но плотно засесть на той земле, что родилась вместе с ним (помните болгарскую поговорку: «родится человек — земля ему родится, умирает — земля его умирает»), и построить на ней болгарский космос — дом-«къща» (и сейчас всякий болгарин экономит, собирает деньги и строит дом или «апартамент» — это словно в крови, как у тутового червя ткать коробочку).

И потому столь болезненно воспринимает болгарский ум протягивание прямых линий или распространение плоскостей по телу его земли. «Железнодорожное *полотно* два раза пересекло шоссе и побежало рядом.

---

<sup>1</sup> Характерная деталь русского перевода: о движении дрезины в оригинале сказано: «Сзади сильнее нажали («натиснаха») на рычаги, и раскаленное поле с пшеницей и дубовыми *рощицами* (вот он, разнообразный и миниатюрный болгарский пейзаж.— Г. Г.) стало быстрее — *крутиться* (вертеться — «да се върти») *около* («покрай») линии». В русском переводе: «Офицеры сильнее *налегли* (вместо «нажали» = вертикального видения действия — «налегли» = горизонтальное восприятие его же.— Г. Г.) на рычаги, и раскаленное поле с пшеницей и дубовыми рошицами быстрее *побежало вдоль полотна*». И это переведено точно по-русски: нелепо для русского сознания, чтобы поля вертелись вокруг линии. Потому переводится на русскую модель: «вдоль *полотна*» — т. е. плоскости. Русский перевод вытянул пространство еще и тем, что игнорировал «сзади»: не «сзади нажали», а «офицеры налегли». То есть, та закругленность мирового пространства, которую болгарин физически, телом, горбом чувствует, — мало что говорит для русского мировоззрения, и потому перевод эту деталь опускает — и поступает очень чутко, по-русски выпрямляя круговое.

Движения на шоссе не было, *асфальт блестел и грозил растечься по кюветам, залить поля, затопить дубовые рощицы*».

Болгарский писатель производит как бы смотр цивилизованной утвари (да, именно, как «домакин» в своем доме) — с чем пришли гости. Локомотив, дрезина, бинокль, телефон, аппарат Морзе — на первых страницах скопище технических названий, — и все эти умные машины оказываются в совершенно идиотском положении. Мало того, что через них ничего нельзя узнать, но когда посылают их в дело — т. е. используют как раз им присущие качества скорости и силы, — они бесследно исчезают.

И вот комическая ситуация: в точно зафиксированном участке мирового пространства — в 15 минутах пути от станции Н. до соседней — исчез локомотив: будто с орбиты земной сорвался и улетел во вселенную — или, что то же, но более по-болгарски, — его заглотали: каким-то образом попал он в чрево болгарского Минотавра, в лабиринте его кишок застрял. Посылают вослед дрезину — не возвращается. Как царь Додон посылает рать на спасение рати, но сын за сыном пропадают без вести. В мире, вышедшем из пазов, преобразуется и логика. Из серьезных, взрослых, с прямыми линиями и плоскими гранями людей-автоматов начинают выходить не ясные, прямолинейные, а какие-то нелепо и замысловато закрученные (опять же, как листья под солнцем) предположения и мысли, словно породила их глупая, как тыква, круглая головенка.

Отправилась дрезина вслед за поездом:

«В воздухе пронесся шум ее мотора — пу, пу, пу (Э! Это уже не автоматизированный слух — он этого не уловит, а детский заработал.—Г. Г.), — и это внесло некоторое оживление. У пассажиров появилась надежда, что дрезина приведет поезд».

И это мысль солидных людей! Но мало того, далее всерьез обсуждается следующее предположение: «Кто-то из пассажиров сказал, что как раз в этом районе проводятся военные маневры<sup>1</sup>, и ничего удивительного,

<sup>1</sup> Любопытно, как русский язык стягивает в ширь и в даль — в плоскость пространства то, что в другом языке принадлежит сфере времени. Эта фраза в оригинале звучит так: «Тогда кто-то из путников сказал, что сейчас время военных маневров, что в этом районе происходят маневры...». В русском переводе исчезло «тогда» и «сейчас время». Даже если переводчик сократил «излишнее», то показательно, что сократил за счет *времени* и укрепил область *пространства*.

если какой-нибудь танк налетел на поезд. Стоит танку выйти на полотно, он все в порошок сотрет, говорил пассажир, и толпа окружила его. Капитан, который то подходил к дежурному, то возвращался к эшелону, издерганный, потный, сказал, что это детские рассуждения. Все согласовано, военные знают точное расписание поездов и любые происшествия исключаются, абсурдно даже думать о них».

Но вы видите, осуждает эти рассуждения издерганный, потный (т. е. телесно уже поврежденный, а значит — и не в своем уме) капитан. Он уж настолько автоматизирован, что и предположить чего-то не расписанного и не предписанного в мире не может. Детские же эти рассуждения — хотя бы по структуре своей, хотя бы тем, что куда-то выводят вне априорного механизма заведенной логики и со-гласованной условной истины, — уже ближе оказываются к реальной истине, естественному порядку вещей. Их предположения чудесного подготавливают приятие кандидовски-простой и очевидной истины жизни — тот трансцензус, которого априорная логика сделать не может, считая абсурдными, «вещами в себе», именно жизнь и живые существа.

Постепенно расширяется кругозор автоматического мышления, и вот оно уже погибает не только в стороны (предположение о танках, выползающих с боков на линию), но и в верх: «Все-таки выясним, в чем дело, — сказал капитан, — состав не мог испариться («исчезнуть в воздухе» в оригинале. — Г. Г.), он или *на* линии (*наверху поверх* — и именно *в* верху: «в» указывает на направление как бы острием, а «по» — плоскостью. Видите, как во всех деталях языка сочтется национальное мировидение: русский язык укажет «верх» опять как положение *на* верху или *по* верху, но нельзя сказать по-русски о вещи, как находящейся — «в верху линии» — т. е. направив взгляд в вертикаль над линией. — Г. Г.), или, если случилось несчастье, *возле* линии» (по-болгарски: «до линия». И оттенок здесь следующий: «возле» — о том, что рядом, но на более широком пространстве, на распростертой плоскости: «до» — о том, что более тесно прижато к боку. «До» более телесно, приближает, стягивает пространство к телу; «возле» скорее оттягивает от точки в ширь).

Когда же завидели с дрезины пожарную машину, даже наш капитан возвышается до предположения космического бедствия, что существует жизнь стихий, не

считающаяся с расписанием: «Капитан стал рассказывать, как в прошлом году во время осенних маневров из-за непогашенной спички вспыхнул пожар, и вся армия и население полночи боролись с огнем; вот что может наделать одна спичка» (однако — заключает он мысль о вольной стихии назидательной сентенцией, успокоительным определением по схеме: вот что такое спичка).

И, наконец, вслед за огнем мир железной дороги обнаруживает еще одну из первостихий — воду: «Рельсы входили в густую тень канадских тополей. — Там река, — сказал дежурный.

Полотно *выгнулось*, подыскивая место, где удобней было пересечь реку. Вот и мост, высоко поднявший свои металлические *ребра...*»

Ползут железяки по языческому телу земли. И река ползет. И вот загадочное обстоятельство — и не второстепенное, а конструктивное в сюжете новеллы — почему вокруг мальчика сцепились как две чуждые, даже враждебные ему силы: железная дорога и река?

О цивилизации и железной дороге говорилось уже. Но почему *река*, благословенная вода-жизнь, семя жизни — выступает в болгарском космосе как чужеродное ему явление? В болгарских народных песнях воспеваются лес, горы, ну — вода, у колодца, где встречаются влюбленные. Но ни море Черное, ни Дунай<sup>1</sup> — во внутренний состав болгарского космоса не входят, они где-то там, где «не нашего ума дело». Это, скорее, воды края света, как Стикс и Океан у греков. Сравните с этим обоготворение воды у народов жарких стран Азии, Африки или в русских степях и просторах, страдающих от засухи... Нет, воды в Болгарии вдоволь, ни больше ни меньше, сколько нужно, — потому, может быть, и не замечается. Космическая вода — с неба, гроза, буря, поток, гром и молния — этого не бывает в Болгарии в поражающих воображение масштабах. Вообще страна и народ — не знавшие и не знающие стихийных бедствий (разлив, засуха, голод, чума, мор), т. е. сверхъестественного масштаба явлений природы, что доводит до сознания человека идею безмерного, возвышенного, превосходящего масштаб человеческого разумения.

---

<sup>1</sup> И. Вазовым сочинена песня «Тихий белый Дунай волнуется...», ставшая народной, — о высадке отряда Ботева на болгарском берегу Дуная. Но это уже литературная песня и позднего времени.

Ко всему этому болгарин относится скептически, с усмешкой — а! «бабини деветини» («бабушкины сказки»). Потому и позволяет он себе так легко закруглять космос по мерке человека, ибо не посвящен природой в ее элевсинские таинства.

С другой стороны, река не нужна ему в том качестве, в каком она боготворится, например, в России — как дорога, как связь, «путь из варяг в греки». Волга-река — потому и «матушка» России, что есть соединение ее сторон (родимых сторонок) — в страну.

Вода хороша для болгарина как «кладенец» — колодец, как «чучур» — родник, то есть как вертикально истекающая, как сок, кровь земли для растений и тел, сама оседлая и для оседлых в котловине предназначенная, а не выводящая из нее и заманивающая куда-то в даль. Вода ценится центростремительно, потребительски. И как только она превращается в путь, т. е. как бы хочет оттянуть болгарина в даль, или, наоборот, приходит из дали, как нашествие на него (вроде турок), вода становится ему чуждой, как и всякое горизонтальное расположение и растягивание его космоса. Вот почему в новелле Радичкова одним миром мазаны линия железной дороги и тело, русло реки. Земля Болгарии так же чужда ей<sup>1</sup>, как и железной дороге: обе они вынуждены непрерывно и мелочно изгибаться в угоду рельефу — будто он дразнит и надсмехается над ними.

Вообще, болгарский космос более тверд, сух, жгуч, предметы — более определенные, в сравнении с русским, который более жидок, туманен, а вещи расплывчаты, переливаются одна в другую. Это видно в такой детали: по-болгарски для падения дождя и снега одно слово: «вали», не говорят: «дождь льет». Болгары говорят: «сипи супа, чай» — т. е. «насыпь супу, чаю». Жидкость воспринимается не как текучее, мягкое переливание, а как много капель, сами же капли — как песчинки, твердые, отграненные. Вообще в русском сознании главный интерес — на переливании людей, вещей, пространств друг в друга, на взаимопереходах по их *краям*, тогда как болгарское сознание глядит на центры, ядра вещей. И язык русский более певуч, плавен: льется речь разумная (по-болгарски так не скажешь — язык с гораздо более твердой звучностью). Болгарская вода сигнали-

---

<sup>1</sup> Русалка — водяная, живет в реках, озерах. Болгарская «самодива» — горная, лесная обитательница, как «дриада» эллинская.



зирует о себе *звучом*: родник или горная речка — звенят или рокочут. Русская — заявляет о себе видом: бесшумной плавностью течения, простором разлива поражает взор и душу русская река. С этим связано и национальное представление о движении: по-русски оно — плавное, неторопливое, мощное, но неслышное; по-болгарски — быстрое, короткое, шумное (как болгарский танец «хоро»). Это же относится к характеру душевных движений.

И все же введение писателем реки в болгарский космос<sup>1</sup> есть прикосновение его к области сверхъестественного, безмерного, возвышенного. Потому и вызывает это в итоге такую нервную реакцию со стороны болгарина: он видит перед собой «змею, которая корчится в своем логове, набухает ядом, злобно тычется мордой в берега зеленой земли (видите: земля дороже, и подмывание берега рассматривается как преступление. — Г. Г.), пытаюсь найти расщелину (чтобы разбить закругленность, самоудовлетворенность и самодостаточность болгарского космоса. — Г. Г.), как металась и билась о плотину прегражденная река, а в небе неслись и сверкали тучи, стремясь влить в нее свою адскую силу. «Змея, сиди в своем логове, слышишь, змея! Сиди и не вылезай, исчадие адово!»

Так кончается новелла. Конечно, змея здесь символическая: это и война, и стихии враждебные, и вообще все зло мира. Но удивительно, что именно на образе реки это овеществлено<sup>2</sup>. И перед лицом безмерного, стихийного в естественном космосе болгарин скорее приемлет и соединится с железной дорогой, цивилизацией — ее легче поболгарить<sup>3</sup>, приспособить к своим масштабам и нравам:

---

<sup>1</sup> Сам Йордан Радичков — из северной Болгарии, тяготеющей уже к Дунайской равнине. Однако этот район — болгарское «окно в Европу» — в период ига наименее сохранил болгарское лицо: «болгарщина» оттянулась в горы.

<sup>2</sup> Вспомним, что в русской литературе река, вольно несущая воды свои, — как раз оплот добра и человеческого, о нее разбиваются выпрямительные и серо-железные мероприятия Угрюм-Бурчеева.

<sup>3</sup> *Поболгариванием* («побългарене») называлось в XIX веке приспособление переводимых произведений литературы к болгарским нравам — как бы «привязка на месте», как называют архитекторы локализацию проекта здания на почве и в ландшафте. Для нашей цели исследование таких трансформаций очень важно: в них наивно и непринужденно выявляет себя национальная модель мира.

«А река между тем притихла, точно уснула в зелени своих берегов. Она и вправду спала, истомленная жарой, — реки умеют спать на берегу, — укрывшись тенями вербы и черной ольхи».

Итак — даже движение, течение реки болгарский писатель склонен остановить: дать не бег, а сон реки, изогнуть и направить ее восприятие мира с горизонтали — в мировую вертикаль. Приглядитесь: в описании реки точка зрения опять снизу вверх: ее телом мы чуем прикосновения теней, словно лежим на спине и смотрим вверх, а на нас опрокидывается мир: «В летнем сне своем река видела... отражения диких коз, склонившихся над ней, усыпанные красной малиной берега, а потом увидела, как купается тяжело раненный кем-то медведь; он лежал навзничь в холодной воде... задира лопатки, словно молился небу (поза медведя как бы дублирует обращенность реки вверх, вторит ей.— Г. Г.)... Потом ей снились грудки птиц, пронесившихся над самой водой, прикосновение сухих перьев...»

У Гоголя в гимне Днепру<sup>1</sup> ракурс в основном горизонтальный: «будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру». Не река глядит, а в нее глядятся небосвод, леса... «Зеленокудрые! Они толпятся вместе с полевыми цветами к водам и, наклонившись, глядят в них и не наглядятся... Редкая птица долетит до середины Днепра...» Птицами Гоголь измеряет ширь, пространство, сообщает духовную идею безмерного и возвышенного. У болгарского писателя фиксируется *осязание* вертикального прикосновения тела птицы к телу реки.

Что отражается в гоголевском Днепре? Солнце, звезды, полет птицы, горы и леса — они наиболее дифференцированы: зеленокудрые днем; черный лес ночью — силится закрыть Днепр тенью; дубы трещат в бурю... Нигде нет животного тела, а сплошь мертвая природа и растительность. Если же появляется человек, то на лодке или в духовной ассоциации (связи): «так убивается старая мать казака, выпроважая (опять путь.— Г. Г.) своего сына в войско». Русский мир просторен, не притерт — и нет непосредственного, телесного отношения человека к человеку.

---

<sup>1</sup> Гоголь — один из любимых писателей Радичкова, и возможно, его сон реки писался не без влияния гоголевской думы о Днепре. Тем любопытнее разница ракурсов.

Река болгарского писателя касается тел: дикие козы, раненый медведь, «грудки птиц», «обнаженные черказские девушки... Река выкупала их, обдала брызгами, одарила их запахом дикой малины, запахом гор, надела их чем-то, что взяла у диких коз, пивших ее воду, унесла с собой девичье дыханье (то же болгарское «взема-мане-даване», видение мира и вещей через «кто что кому дал и взял» — вспомним: «я поверю в солнце, если и оно верит в меня.— Г. Г.); оно было так приятно на вкус, что даже камни и песок проснулись и по дороге разобрали все себе, оставив воде только воспоминание о девушках».

Если у Гоголя река и мир сообщаются зрением, как бы на расстоянии друг от друга, то здесь они сообщаются вплотную, осязанием. Река дана болгарским писателем как всеобщая память, она копит все тела, образы, отражения. В ней умирает медведь — и как сладка эта смерть: «Холодная вода напоила медведя, и он выпил так много, и так понравилась ему эта студеная вода и эта прохлада, приникшая к огненной ране, что там он и остался, уткнувшись в дно головой (сплошь вкусовые и осязательные ощущения и позы — т. е. мысль идет телом.— Г. Г.), и река вспомнила, что на губах его осели песчинки. Песок казался светлым, почти прозрачным на черной морде животного, и река кинула горсть ему в глаза (закрыла веки покойнику.— Г. Г.), чтоб не смотрел он больше на Черказские горы, чтобы забыл их...»

Да ведь это Лета! Река забвения она потому, что себе отбирает всю память и все образы существ — им ничего не оставляя. И эта ассоциация — не внешняя для болгарского мироощущения: не раз уже выше мы отмечали точки соприкосновения болгарского мирозерцания с эллинским космосом (соседи! — ничего не скажешь... оба «балканджии», жители Балкан). И обратите внимание на скульптурность, пластичность образа этой памяти. Если у русского «память сердца... сильнее рассудка памяти печальной», то здесь утверждается память тела, что тоже сильнее рассудка памяти печальной...

В русской поэзии есть образ русской Леты: «Река времен в своем стремленьи Уносит все дела людей И топит в пропасти забвенья Народы, царства и царей» (Державин). Телесный образ сразу восхищен к духовности, и река имеет дело не с единичными телами и предметами, а деяниями духа народов. Это государст-

венно ответственная мысль. В Болгарии же бытие осознается как быт живого существа. Державинская река уносит куда-то в даль, в «пропасть забвенья», а не собирает для себя, дан образ упругого стремленья.

То же у Лермонтова, в «Дарах Терека»: в своей стремнине Терек исполнен стремленья<sup>1</sup>, он отдает (собранное по пути) и просит принять (себя). Потому взор русского поэта обращен к устью, к тому, «куда ж не-сешься ты? Дай ответ?».

Река болгарского писателя полна настоящими ощущениями, копит их и обращена к своим истокам: «В летнем сне своем река видела свои истоки, большие каменные чаши, из которых грозы пьют воду, видела пену горных потоков...» И опять изогнулось пространство в вертикаль — к небу и мир закруглился. Небо дает воду реке — река небу. Река обращена к своему рождению — как змея кусает хвост. И сколь близок, обозрим и достигаем для представления этот круг бытия! Идет гроза в горах — и сразу, без гиперболы, вспухает тело реки в середине течения — где мост и ребенок.

Так, внимание болгарского сознания приковано к тайне *рождения* — к ребенку. Русская же литература прикована и решает тайну *исхода* человека (цели, для чего живет, а не почему и как), смерти и бессмертия. Соотношение сюжетов, посвященных рождению и смерти, в русской литературе явно не в пользу первого.

В сне реки еще одно качество болгарского мировосприятия останавливает наше внимание: чувствительность к *вкусу и запаху*. Река представлена словно

---

<sup>1</sup> Я специально столкнул вместе слова: «стремленья» и «стремнина», чтобы обратить внимание на единую этимологию отвеса и течения. А. Преображенский в «Этимологическом словаре русского языка» о слове «стремить» пишет: «По-видимому, главное значение в *стремя* быстрое течение... Труднее объяснить *стръм* — *стръм* — в значении крутой, обрывистый; первоначально, вероятно, способствующий быстрому движению; дальнейшее развитие: отвесный, прямой». Куда же пошло развитие корня в русском и болгарском языках? В. Даль поясняет слово «стремнина» — «быстрина течения, стреж, стрежень; II, круча, обрыв, крутизна, скала, утес, отвесная высота либо глубина; пропасть, бездна. Поток гремящий падает со стремнины. Века низринулись в стремнину вечности». Хотя В. Даль приводит оба значения, однако для иллюстрации второго может привести лишь строки из поэзии или текстов высокого штиля, тогда как «быстрина течения», «стрежень» — вот что народ русский взял себе из этого слова. В болгарском же языке слово «стръмнина» — только крутизна, круча, стремнина, обрыв.

гурман, дегустатор запахов и вкуса веществ (существ): река одарила девушек «запахом дикой малины, запахом гор... и унесла с собой девичье дыхание, оно было так приятно на вкус, что даже камни и песок проснулись и по дороге разобрали все себе... Но река не жалела об этом — она знала, что встретит по дороге других девушек и украдет себе немножко их дыхания», — сказано в русском переводе, но в оригинале: «от их вкуса».

Опять в высшей степени знаменательная поправка переводчика на русский лад: замена вкуса на дыхание, почти дух — вполне в русском стиле отталкивания от телесности к одухотворенности. Между тем в жизни болгарина вкус, освоение бытия языком — необычайно важно и дифференцировано.

Питание для него одновременно познание<sup>1</sup> поглощенных вещей в их тончайших отличиях. По своему многообразию болгарская кухня, как говорят, соперничает с французской. А особенно — настои из разных трав, их комбинации, соусы... В России болгары ходят голодные — все им безвкусно и пресно. Я вспоминаю, как летом 1963 года, сойдя после вахты на берег в Бургасе, я купил персигов и зашел в «сладкарницу» выпить чашу вина. Положив персигов на стол, я сидел, потягивал — и встретился взглядом с пожилым мужчиной за соседним столиком. Мы улыбнулись друг другу. Он подошел ко мне и говорит: «А вы отрежьте дольку персика и положите в вино — пусть слегка настоится — совсем другое дело будет». И ножичком мне сам надрезал и бросил — и затем, улыбаясь, глядел. И когда я стал пить, делая восхищенную мину, он качал головой от наслаждения, будто сам пил моими губами.

Каждый хозяин в деревне делает домашнее вино из особого сочетания сортов винограда или кладет туда какую-нибудь травку — и зимой ходят друг к другу в гости опробовать. Особый вкус своего домашнего вина для хозяина дело гордости — это необходимое и много-

---

<sup>1</sup> Даже классовые отличия, названия сословий — расшифровываются через род пици. «Чорбаджия» — богач. Это турецкое слово в народной этимологии расшифровывается: «тот, кто ест чорбу» (суп). Это постоянно используется в болгарской сатире — например, у Бозвели и Ботева «чорбаджия» называется «чорбаюджия» (от корня «яде» — «ест», ср. рус. «еда»). И народная пословица есть такая: «Чорбаджии чорба ядат, сиромаси сарма ядат» (чорбаджии чорбу едят, бедняки лебеду едят).

значительное проявление его личности. И река в новелле Радичкова словно сама себя вкушает, как настоящий на травах или ягодах (на дикой малине, например) благородный напиток.

Болгарин буквально вкушает мир. Он — утонченный его консумматор. Одобренье и умных слов и хорошего поступка сопровождается специфическим цоканьем языком. Особо важную роль в болгарском языке играет слово «сладко». Это универсальное определение для блага — того, что хорошо, добро, красиво, истинно. И в этом сказывается подход народа-земледельца-огородника-садовода к миру: мыслит языково-вкусовыми ощущениями.

Красивый ребенок — «сладур», «сладкиш», «сладко детенце». Привлекательная женщина — «сладка женичка» — русский аналог: «аппетитная бабенка» — грубо и отвлеченно-иностранный корень. Русские, угощая, говорят: «Приятного аппетита» — тоже не своим словом, а с чужого голоса (иностранное слово и обычай). Болгары же: «Да ви е сладко!» = «чтоб Вам было сладко!» Хорошо поговорили — «сладко си поприказвахме». Умный и красноречивый человек — «сладкодумен» — т. е. сладкословесный, сладкоречивый, что по-русски — отрицательно-ироническая характеристика. Мороженое по-болгарски «сладолед» — сладкий лед, русский же указывает лишь на лед — мороз, холод. Наконец, заведение, где людям можно поесть, выпить, посидеть, в Болгарии называется «сладкарница». На Руси же такое универсальное название «закусочная». Русский язык указывает на моментальность этого акта: выпить — *за*-кусить, а не *в*-кусить — цель, значит, не в нем, а *за* ним: к чему он ведет, что будет после. Для болгарина же важен сам процесс вкушения, его ритуал — на-слаждение. В России «горько», даже когда целуются, и водка — горькая, и слезы — горькие, и человек — горемыка, и писатель — Горький<sup>1</sup>.

Даже в любви — «отрава слез и горечь поцелуя». «Горько» значит — прочь от вкушения. Вкушение — как необходимая операция, через которую надо пройти,

---

<sup>1</sup> В Болгарии писатель — Елин-Пелин. Пелин — горькая трава типа полыни. Опять — конкретное вещество, а не отвлеченное понятие «горечи». И притом это сразу — вкусовая горечь. Травка «пелин» кладется в вино для букета. Если даже сорт вина «пелин».

чтобы прийти к искомому веселию духа, которое — вне, в стороне от вкушения.

Наряду со сладким, почитается «лютиво» — «лютое», острое, горькое — как творческое зло при добре, как дьявол при Боге. «Болгария — милая мама не может без «лютичко», — говорит Бай Ганю, посыпая перцем суп в гостях у ученого Иречека. Но это именно «лютое» (не «острое» — от механики, не «горькое» — от горения, огня): в этом понятии совпадают вкус и строй души — лютый, гневный. Т. е. вкус сразу психологичен, как он и гносеологичен.

Запах — тоже способ освоения мира. Это втягивание, всасывание мира, вкушание воздуха, дыхания вещей. В популярной песне, сочиненной Любеном Каравеловым, поется: «Хубава си моя горо, миришеш на младост» — «Красив ты, мой лес, пахнешь молодостью». В русских песнях такое невозможно. Земля русская не имеет такого густого телесного запаха, пота, настоя, истечения. Она прозрачнее и холоднее.

Запах — это солнце в вещах, атмосфера, что вокруг, — ставшая собственным внутренним духом вещей. Это — впитанная и возвращаемая через «прану» «Атман», мировая душа по представлениям индуизма, видевшего в дыхании сложное философское искусство постижения бытия.

Причина такой чуткой телесности, «земляности» болгарина хорошо объяснена Иваном Вазовым в приводившемся уже выше его рассуждении о благе ига. И главная сфера, заменяющая эфемерную интеллектуально-духовную активность и аппетиты политических честолюбий, — это ритуал вкушения, общественная жизнь на пиршествах и на свадьбах. Приниженный к земле, болгарин вложил свою душу в уход за нею, потому ее плоды — это для него как творения художника, а вкушение — высокоэстетический, созерцательно-духовный, а не просто потребительский акт насыщения. Но отсюда и язык<sup>1</sup>, и словесность болгарская насыщены

---

<sup>1</sup> Большая наполненность болгарина землей выражается и в следующей детали языка: болгарин на сон говорит «лека ноц» — «легкой ночи» — в отличие от западноевропейской, более отвлеченной «доброй ночи» и русской «покойной ночи». Болгарин и здесь выдвигает сенсуалистически-телесный критерий блага: поскольку изю всех суточных трапез в Болгарии наиболее обильна «вечеря» — еда вечерняя, когда перегружают желудок, то и на сон закливают, чтобы

ситуациями и образами этого плана, оказывающимися для русского, например, за порогом эстетического восприятия. Разительный пример такого несхождения — отказ Короленко, а позднее и Горького издавать в России перевод «Бай Ганю» Алеко Константинова — одной из самых популярных в болгарском народе книг — на основании того, что эта книга якобы унижает болгарина, представляет его чуть ли не как грубое физическое существо, да и вообще нелитературна. Да, русский литературный вкус резануло здесь терпким и густо плотным — и он сморщил нос и отвернулся: фи! как дурно пахнет. На самом же деле с «Бай Ганю» здесь произошло то же самое, что и с книгой Франсуа Рабле, вводя которую на свою территорию, словесность русская оставляет за порогом многое, что ей представляется непристойностями. Вообще выявление *порогов* национального эстетического восприятия очень много дает для изучения национальных образов мира.

\* \* \*

До сих пор в новелле Радичкова мы рассматривали окружение болгарского человечества<sup>1</sup>; сверхсовременный машинно-автоматизированный, заведенный мир цивилизации — и вневременной естественно-природный миропорядок. Теперь же сосредоточимся на том, что происходит среди людей, как строится их общежитие. Вот его нижний этаж, основание, сфера первопричин и целей: «В этот самый день трое мальчишек из села Черказки пасли у реки буйволов». Ребенок, дитя — ось болгарского космоса. Занятие детей — извечно: они — играют. Они пасут буйволов? Но это необязательно. Вот

---

легко сварилось — и легкие бы пары поднялись — легкие духи — легкие сновидения. В России говорят «приятных снов», «приятный» — уровень удовольствия более духовно-эстетический. С другой стороны, слово «тежки» — «тяжелый» — применяется в положительном смысле «большой»: «тежки сватби», «тежки чорбаджии» — богатые свадьбы, крупные чорбаджии.

<sup>1</sup> Это не оговорка, вместо «народ». В своем мировоззрении каждый народ мыслит себя не частным, локальным, ограниченным, но всеобщим, охватывающим все бытие и всех людей. Органическое мировоззрение всегда наивно. Народ не представляет себе, как можно жить, есть, думать иначе. Болгарин совпадает с представлением о человеке вообще. Так это идет издревле, когда понятие «человек» у каждого племени относилось к своим членам. Двуногие же существа кругом — это уже не человечество, а природа.



они их бросают и бегут на молотилку. И там, где взрослые трудом добывают хлеб, — для них же, «извергов» (увы — допустил русизм: извергать = отбрасывать от себя. Болгарский взгляд даже в шутку не может так осмыслять рождение и его исчадие), — забава: они себе играют с природой и с цивилизацией. Так, солома, которая с точки зрения взрослых — корм и покров, польза и употребление, для них — телесное наслаждение, радость задницы: «Мальчишки стали кататься со стога (а солома сухая, гладкая, словно отполированная — чистое золото, и только на нее сядешь, так и заскользишь вниз, пока не шлепнешься на землю, а сверху тебя накроет огромный пласт, обдавая душным запахом пшеницы и полowy)».

Дети телом своим играют с телом мира, а у тел болгарских детей особо интимные с ним отношения, которые оказались неприличными (а значит — чуждыми, непонятными) русскому мировоззрению при переводе. Так, в оригинале момент прикосновения тела к соломе обозначен не словом «сядешь», но «только коснешься «заднице», то есть, нежно, с ласкательным суффиксом, одухотворенно любовью, а не грубо и бездушно — «задницей». И слово это в болгарском языке совершенно литературное. Фигурирует оно в новелле много раз — ибо болгарин вчувствуется и в те ощущения и то освоение мира, которое дает ему и сей достойный участник его существования, а не просто «часть тела». А русский не чувствует мир этим местом — оно сопряжено лишь со сферой отрицательных ассоциаций. Потому слова «заднице» переводчик стремится избегать<sup>1</sup>.

Кстати — еще малюсенькая деталь перевода, но страшно много говорящая: порядок слов в характеристике соломы. В оригинале: «она была гладкая, сухая, чистое золото, полированная и только коснешь заднице...» Переводчику на русский такой порядок определений показался не совсем логичным: «полированная» он поставил вслед за «гладкая»: оба определения характеризуют солому по поверхности и должны стоять ря-

---

<sup>1</sup> И в конце: болгарский мальчик «пустился бегом, так высоко подбрасывая ноги, что ударял себя голыми пятками прямо в «заднице». А русский болгарский мальчик ударял себя уже «по ягодицам». *В* и *по* — тоже разница: вертикаль и плоскость в направлении действия.

дом, как уточняющие друг друга, а у писателя они почему-то разделены двумя уводящими в другие качества определениями. Но у писателя такой порядок имел ясный смысл, ибо «полированная» у него тяготело не назад — к «гладкая», а вперед, к соседу — «задниче», и было уже восприятием соломы со стороны «задниче», а не общим, безотносительным определением ее качества, как «гладкая, сухая».

Болгарскому читателю, напротив, больше бы бросилась в глаза как раз нелепость того порядка, который получился в русском переводе: касать «задниче» о чистое золото... Но переводчик избег этой нелепости, убрав задниче — неприличное по нормам русской стилистики, и заменив словом «сядешь» — абстрактным обозначением позиции тела, словом, не содержащим в себе телесного ощущения (в отличие от «коснешь»). Так что вообще картина катания детей по соломе оказалась передана не на уровне интимных, телесных ощущений, а более сторонних — зрительных восприятий<sup>1</sup>.

Поигрались болгарские мальчики с телом природы, но и цивилизацию не оставили в покое: стали шмыгать «взад и вперед под бегущей трансмиссией, но и оттуда их прогнали («Вот сорвется ремень и отрежет вам голову!»), и они снова вернулись к реке».

Потолкавшись туда-сюда, ядро болгарского космоса вернулось в себя. Мир закруглился. Это видно и в строении фразы. Весь этот эпизод наиболее густ предложениями следующей структуры: «*мухи*, подстрекаемые жарой, кусали их немилосердно, и буйволы<sup>2</sup> решили, что они не могут сделать ничего лучшего, как войти в воду и утопить всех мух». На болгарском языке, где нет падежных изменений, начало и конец предложения совершенно одинаковы: «мухите».

«Мальки проносились в воде, несколько головасти-

---

<sup>1</sup> Замену телесного ощущения пространственным расположением мы видим и в следующих деталях перевода: болгарин вытаскивает рыбу «на сухо», русский — «на берег». «Если задержать течение и пожарники выкачают насосами воду, мальчик окажется на отмели», — так думает русский болгарский генерал. А ведь исконный болгарский опять полагал, что мальчик окажется «на сухо».

<sup>2</sup> Дети могли бы пасти овец, коз, коров, лошадей, но буйволы, которые, кстати, столь же будничны в Болгарии, — выносят наше мировосприятие к древности, извечности, вневременному состоянию мира.

Подобную извечность излучает Буйволица и в армянском космосе — у Гранта Матевосяна. — В е д. 20.3.85).

ков крутились в лужице — не то у них закружилась голова, не то их чем-то рассмешила лужица. Перепел крикнул с лугов, мальчик повернул голову, чтоб посмотреть, кто кричит, но догадался, что это перепел, и снова засмотрелся на реку».

В приведенных предложениях — опоясывающая структура. Автор не заменяет предметы местоимениями, хотя это возможно, но повторяет их без изменения — с той лишь разницею, что один раз они фигурируют как деятели, другой — как объекты действия. «Мухи» в первом упоминании палачи, во втором — жертвы. Эта сведенность концов с концами, замкнутость и вывороченность мира во внутрь на себя, его близкая и осязаемая завершенность — в духе, точнее, сам «дух» болгарского космоса.

Хотя здесь это подчеркнуто и сознательной стилистической установкой писателя. Здесь он у себя дома — внутриболгарская жизнь течет. (Ср. также — на сюжетных подступах к ней — диалог взглядов между генералом и мальчиком: «Мальчик смотрел на генерала испуганными глазами. Генерал смотрел на мальчика строгими глазами генерала, у которого остановили армию». Это то же замыкание мирового пространства, как когда юнак Ботева и солнце смотрят друг на друга.) Описывая мир железной дороги, писатель старается выпрямить живущий в его сознании круг: его непрерывность как бы заменяет прерывностью чисел, технических терминов, точек и тире. В описании реки, напротив, его фраза становится несколько аморфной, протяженной и пространной, приближаясь к стилю русской классики, Гоголя и Толстого, например, как бы стремясь расшириться и вобрать в себя бесконечность естественно-природного бытия.

Дети играют — и в игре не нарочно натываются на сочленения, пазы мироздания, куда их увлекает просто игровая любознательность. Как раньше люди с поезда наткнулись в нарушении расписания на вторжение мистических сил, словно высадку марсиан на землю, — так теперь они, эти три мальчика, как первые люди на неведомой планете, странствуют, глазают и пробуют телом своим ее дива, непонятные сооружения. Меж мостом и рекой мальчики ловят рыбу, а больше всего ее почему-то скапливается в одной щели в мосту. Туда мальчик и просовывает руку — как в дыру, щель на тот свет, вне замкнутого кольца болгарского космоса, как

птенец клювом скорлупу пробивает, и тут — хлоп! Подразнил и потревожил высшие силы, вышел за положенный предел<sup>1</sup> — и челюсти моста сомкнулись. Болгарский шар зацепился заусеницей = кистью мальчиковой руки — и нормальное вращение замкнутого болгарского мира так же прекратилось, как вначале был перебит автоматизм и механическая инерция заводной цивилизации. Мы видели, как реагировала на это автоматика людей. Посмотрим, как реагирует организм естественного общежития.

Итак, перед нами завязка. Нарушено равновесие мира — и что-то будет. Но «да би мирно сядяло — не би чудо видяло», «мирно сидел бы — чуда б не видел», говорится в болгарской поговорке. И болгарская жизнь, мысль и словесность, чутко ощущая ограниченность, определенность своего мира<sup>2</sup>, — все время опробывает и выверяет себя и *окружение* (а в таком варианте предстает для них бесконечность бытия), во-первых, в тех щелях, стыках и заусеницах, которые образуются в болгарском шаре, как только он пытается расшириться и выйти за свои пределы; а во-вторых, в тех загвоздках, на которые натывается окружение при проникновении в болгарский мир. Об этом стыке уже говорилось выше, то точка, с которой озирается на мир болгарская литература. На ней построен и сюжет новеллы Радичкова; ее обнаруживает и типическая структура болгарского высказывания, которую можно здесь вдоволь наблюдать: «Молотилка тоже была национализированная, марки «Николай Фефер», крестьяне называли ее «Феферка» и знали, что она дает хорошую мелкую солому для лошадей...

Пара волов на длинных веревках, протянутых через большой стог, втаскивала концы соломы наверх... Стог рос, как египетская пирамида».

Вы видите, как зацепляют и непрерывно массируют друг друга общая, безотносительная к Болгарии модель («молотилка была такая-то», «египетская пирамида») и домашний болгарский взгляд. Таково кровообраще-

---

<sup>1</sup> Такая же ситуация установилась, когда болгарин под иглом, круг жизни которого очерчен выше Вазовым — как веселие быта, вдруг пробивал купол и вторгался в политику, бывшую монополией турок.

<sup>2</sup> Ощущение — чуждое русскому мирозерцанию, которое видит свой мир как ничем не ограниченный, уходящий в бесконечность.

ние высказывания, типичного для болгарской литературы.

Все последующее движение сюжета состоит в попытке людей забить эту брешь в сверхчеловеческое и сверхъестественное (с точки зрения закругленного болгарского космоса) — и ее все большим разverzанием и овеивании мирных домашних болгар дыханием и холодом бесконечности. И все же — чтоб не пугаться — восторжествует измерение болгарского человечества — «раскаленный полдень мира»: «Танки шли на юг, все на юг, и туда смотрели их стволы, вглядываясь в простор. Простору этому ничто не угрожало... но машины шли... сквозь этот жаркий полдень, раскаленный полдень мира». Так международная идея мира и образ бесконечного простора вобраны и закруглены по-болгарски. Помучившись и потрепавшись, — но зато выявив свои новые возможности и расширившись, болгарский мир опять успокоенно свернется...

Но пока он идет на муку и расширение. К щели в мировое пространство, куда просунулась рука мальчика, первыми стекаются крестьяне: его родные и земляки. «Тогда все, прямо как были, с вилами в руках, бросились к реке, один кричал: «Багор, багор возьмите!» — другой подбирал на бегу веревки».

Это как первобытные люди с вилами, веревками и крюками, какими издревле охотились еще на мамонтов, объединившись в простую кооперацию, всем народом, артелью и «задругой» навалясь, — пошли заделывать просвет в небо, дыру на тот свет.

«Их инструмент был ближе к земле и лучше приспособлен для работы с землей». Они называются «селяни» — значит, те, что *сели* на землю, пустили корни, застолбились и пошли в вертикаль: вниз и вверх. Русский перевод и в этом смысле показателен. Вместо «селяните и селянките» он дает — «мужчины и женщины». И это логично. Сказать «крестьяне и крестьянки?» — тогда для русского сознания естественно спросить: какие они «крестьяне?» — они же теперь, как у нас, — «колхозники»: у них же ТКЗС, — ну, скажите: «труженики полей»!

И действительно, здесь обнаруживается, что в обозначении земледельца русский язык слишком идеологичен: исходит не из земли, а из надземного, более чисто общественного способа связи людей. «Крестьянин» — от «крест». Следовательно, земледелец, который уже не

христианин, должен называться иначе: «колхозник» или т. п. Есть, правда, и в русском языке слова: «земледелец» и «поселянин»<sup>1</sup>, но они имеют узкую сферу, что тоже означает: возделывать землю или сидеть на ней не столь важный и всеобщий признак для человека, чем быть или не быть христианином. То есть духовно-идеологическое мышление и категории более пронизывают русский язык, вошли под корень, в тело вещей и существ. Болгарский же — более сохраняет естественно-природный уровень, более пронизан вертикальными земными тяготениями, а духовно идеологический уровень витает где-то более отдаленно, высоко — во всяком случае над тем куполом, крышей болгарской жизни, что мы знаем по очертанию Ивана Вазова.

Вслед за крестьянами к месту происшествия сбегаются пассажиры поезда, 500 человек (они пассажиры: тоже те, кто сели, но уже в машину цивилизации). Если крестьяне с гумна, из одной деревни — это как род, то теперь уже целое племя собралось на сход, на священно-действие. И что ж они могут? Громоздить Пелион на Оссу, строить Вавилонский столп: «Крестьяне носили большие камни и валили их на дно, чтобы мальчик мог на них встать... Пассажиры с поезда тоже принялись носить камни, некоторые вошли в воду, пустились в расспросы (пошли в ход слова — близится вавилонское смешение языков — и бестолочь и обессиливание людей от обилия разных объяснений и точек зрения, — Г. Г.), как все случилось, и успокаивали, что сейчас, мол, все будет в порядке, руку мальчика высвободят, ничего страшного (слышите разные голоса и языки в этой не прямой речи автора? — Г. Г.) — ребенок ведь жив... И вот больше пятисот человек толкались под мостом, на мосту, на обоих берегах, и никто ничего не мог сделать, чтобы вытащить мальчика из реки. Мальчик, посинев, болтался в воде и испуганно смотрел на огромную толпу, запрудившую берега и мост».

Совершается словно новое крещение. И в самом деле — перед нами проходит как бы панорама цивилизации в ее историческом восхождении. Вслед за родней и земляками (патриархальная община, задруга), вслед

---

<sup>1</sup> «Поселянин» — от слова «посидеть», т. е. временно (не ко- ренно) на земле остановиться. И слово это локальное — из литера- турного слога XVIII века.

за массой племени-народу, на путь спасения отправляется пожарная машина — представляющая уже общество, основанное на машинном производстве с развитым разделением труда. И, наконец — армия, представитель государства. Вырисовывается вся структура современного общества, наматываясь концентрическими кругами вокруг тельца ребенка. При том каждый слой включается в дело присущим его отношению к миру и пониманию способом. Крестьян вызывает мальчик, объясняя им криком и плачем, заплетающимся языком — словом, живым словом. Поезд останавливают уже условным сигналом — зримым жестом: размахивая красной майкой на палочке с рыбами (даже флаг здесь по-болгарски одомашнен и отелеснен). Пожарную машину вызывают абстрактным, сверх-условным звуком, и она разговаривает свистком. Наконец, армия, государство — само увидело непорядок, обходя свои владения: «в чем дело, граждане? А ну, не толпись, расходись!»

Параллельно меняется религия, то есть связь<sup>1</sup>, тип духовных отношений между ребенком и окружающим человечеством, между индивидом — и обществом.

«Рядом, уйдя в воду почти по плечи, стоял крестьянин с тока: он поддерживал мальчика на поверхности реки, подложив ему ладони под грудь, хотя на дно уже были навалены камни. И чтобы пареньку не было грустно и не думалось о страшном, крестьянин старался с ним разговаривать. *О чем говорить, значения не имело, важно было говорить*, говорить все, что приходит в голову, *лишь бы не молчать*, ни секунды не молчать, не то мальчик тут же *расплачется*. А тогда и крестьянин, пожалуй, заревет и, не успеешь оглянуться, *все заревут*. Особенно женщины, им только и дела что *плакать*». Итак, когда из открытого мирового пространства через щель в мосту в мир людей вторгся страх («страшно-то ведь все равно страшно, даже когда вокруг люди»), патриархальное общежитие может предложить своему члену прямую связь — поддержку в буквальном смысле — телом, страх — заговорить словом, заткнуть им пробоину в пустоту, а любовь и сострадание — выразить тоже явно, звучно — плачем. Телесен, осязаем и обозрим этот круг жизни, это еще — близкодействие чело-

---

<sup>1</sup> Re-ligio — латинское слово, обозначающее буквально «вос-связь», «воссоединение».

веческих отношений. И он, собственно, основной и стабильный в болгарской жизни и до сих пор моделирует воззрение людей на мир. Не имея возможности под игом, как писал Вазов, уходить в общественные надстройки, болгары плотнее распластывались на земле, облегали ее и теснее — тело к телу — прижимались друг к другу: ибо на одном этаже вынуждены были все жить, не выше роста человеческого тела (фигурально, конечно). Потому вся Болгария оказалась покрыта плотной сетью родством (очень разветвленным у болгар) и «односельством» соединенных людей. Здесь уж буквально каждый каждому — родственник или земляк. И потом, когда в Болгарии, самостоятельном государстве, стала нарастать своя надстройка и люди стали уходить в верх, в бок — в начальство, в науки, в капиталистов и т. д. и находиться друг с другом в более сложных связях и опосредованиях, — отчуждение все равно не могло оказаться столь сильным, чтобы перебить плотное и упругое тяготение к патриархальности: нет для этого простора, чтобы большое отделение могло состояться. Ведь все равно — какой ты ни высокий начальник — ты из села или городка, где моя родня, и знают тебя как облупленного: и все, что ты ни сделаешь, и как живешь — сразу становится достоянием всех через слово: не *слухи* даже (это — категория стран более «мистических» — более сложно устроенных), но *сплетни* — пусть преувеличенные, но в общем достоверные. Так что и государственная жизнь не могла добыть того пиетета секретности, тайны, которой она имела, например, в России («До бога высоко, до царя далеко»). В Болгарии же как раз близко — рукой подать.

Отсюда, с другой стороны, то чванство и напряженное высокомерие, обидчивость, требование внешнего почитания, сохранения границ, которое отличало болгар, чуть поднявшихся по лестнице вверх. И это естественно. Английский аристократ или русский дворянин возвышен и отдален от народа цепью поколений, это ощущение у него в крови, — и потому он может держаться непринужденно просто. А болгарин-выдвиженец должен сам, лично держать на себе то напряжение впервые устанавливающегося в стране отчуждения — и не давать путать себя как бай Василя — с собой как управляющим банком. Ясно, что ему приходится надуваться — ибо рядом, в других странах такое уже развитое отчуждение с большими дистанциями существует, но там за



века и поколения установилось, а здесь эту дистанцию нужно устанавливать ему одному. Но все равно он бай Василом остается. Как ни пыжься — никуда ему от этого домашнего ощущения его другими не деться. И когда устанавливался в Болгарии бюрократизм, он приобретал особенно забавные формы, так как для бюрократии в Болгарии нет органической почвы.

Одноэтажная плотность людей, *личный* характер общественных отношений рождает и личный характер идей и литературы. Идея сразу сливается с человеком, который ее проповедует, и не легко болгарину представить ее саму по себе, отвлеченно. Идея — это не просто «теория отражения», а «бачо Тодор (Павлов) говорит...». Потому полемика, спор идей в болгарской печати имеет характер борьбы личностей за место под солнцем. Отрицание идеи сразу оборачивается оскорблением личности, ее проповедующей. Потому один русский, побывавший в Болгарии сразу после освобождения в 1878 году, так отзывался о болгарских газетах: «Для болгар до сих пор программа (газеты. — Г. Г.) означала: X — бездельник (вагабонтин), свинья, недоучка. Y — бабаитин, разбойник. Z — осел...»<sup>1</sup>

Если вы вслушаетесь в обыденный болгарский разговор или рассказ о чем угодно, вас оглушат толпы имен, родственных отношений: кто кому кем приходится и кому (а тот тоже кому-то кем-то приходится) что сказал. А так как высказывание тоже пойдет о деле или мысли, слитых с лицами, — нередко бывает, что вы постепенно теряете нить мысли (я неоднократно переживал такое ощущение), и вместо существа мысли или дела, видите в разговоре или сообщении море голов — и ничего не понимаете. В Болгарии трудно мышлению быть отвлеченным. В России, например, интересует: *что* говорится (словно само собой, безлично). В Болгарии: *кто-что* говорит<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Цветков Иван. За национального своеобразие на литературния процес. — «Пламък», 1965, № 6, с. 114.

<sup>2</sup> Это, разумеется, не только болгарская черта, но особенность логики в небольшом обществе. В романе Алехо Карпентьера «Потерянные следы» рассказывается о перевороте в одном из латиноамериканских государств: «Я попробовал тогда разузнать, что представляли собой и за что стояли эти две столкнувшиеся группировки, но так ничего толком и не понял. Когда мне наконец казалось, что я уловил суть, догадавшись, что речь шла о движении социалистов не то против консерваторов, не то против радикалов, а может, и

Но — вернемся к нашим баранам — то бишь буйволам. Итак, ребенка, на которого из прорвы дохнуло бесконечностью мира (его страх), крестьянин (= старейшина (или вождь рода-племени) успокаивает, рисуя ему словами уют и теплоту жизни под крылом семьи и села. Он обращает его взгляд к улитке, прилепившейся наверху к стене моста, и мальчик с удовольствием вспоминает, как они собирали улиток «в траве, как собирают *грибы*, или снимали с деревьев, *как яблоки* (видите, как вырисовывается домашний микроскоп болгарина. — Г. Г.). Улитки, пустившиеся было куда-то в путь, вдруг *засыпают прямо на ходу* (помните — то же сказано было и о реке: «реки умеют спать на бегу». — Г. Г.), повисая на деревьях. Тогда-то дети их и собирают целыми корзинами и кошелками».

И недаром крестьянин отводит взгляд распятого в открытом космосе мальчика на улитку. Улитка — сама себе тело и сама себе дом — это микроболгарин с его идеалом «кѣща» — закрытого пространства. Но в этой ситуации как раз нет покрова: дитя на миру, на космической площади. И разговор исчерпывается, и люди умолкают, чуя бессилие домашне-телесного круга жизни, несбыточность и ненужность телесной защиты, — хоть все 500 человек прикроют собой мальчика и будут с ним разговаривать или плакать. Он просто в другом измерении, стал как человек-неуловимка, и глядя на него и ощущая свое бессилие, люди, остолбенев, взирают и слушают зияние мира.

Устанавливается молчание. Теперь уже возникают иные отношения между мальчиком и людьми. Они — из сильного органического целого, народа, вдруг стали *толпой*. А он, который был лягушонок, мышка, с головой-тыковкой, когда патриархальный мир чуял себя взрослым и сильным и способным защитить ребенка своим крылом, — теперь обретает сверхъестественный ореол мученичества. Вот он, словно «агнец божий», что

---

коммунистов против католиков, все карты путались, точки зрения в корне менялись и все снова наперебой начинали сыпать фамилиями, точно важнее было установить, не интересы каких партий столкнулись тут, а кто конкретно участвовал в столкновении» (К а р п е н т ь е р А л е х о. Потерянные следы. М., 1964, с. 78).

понес на себе «грехи мира»: «Лицо его, искаженное гримасой, стало похоже на лицо *старика*, кое-как остриженного ножницами, прикованного к этой стене и осужденного умереть под взглядами стольких пар глаз, умереть на виду у всех этих людей, которых привела сюда тревога за его жизнь».

Здесь уже словами и плачем не отделаешься — как выражением связи людей. «И лишь молчание понятно говорит», как сказал русский поэт В. А. Жуковский в стихотворении «Невыразимое». Ну как словами объяснить то ощущение вины, которое уловил в себе мальчик: «чувствуя себя перед этой толпой виноватым»? И теперь он плачет, словно моля: «Господи, пронеси чашу сию мимо!» — а окружающие — в великом смущении и смятении. Действительно: между людьми образовалось иное, духовное поле общения, с иными силовыми линиями и иным языком. Открытый космос словно вошел уже в них — и расширил их зрачки духовным ясновидением. Телесная боль и плач сменяются томлением, страдание — состраданием.

«И постепенно все пространство до самого побелевшего неба заполнилось криками птиц, загустело, натянулось, и все стояли в этом распятом криками птиц пространстве, и каждый чувствовал себя распятым, и никто не знал, как все это разбить, как выйти из этого ужаса».

Слышите, как кричит молчание у болгарского писателя? Не случаен, значит, был их страх тишины («важно было говорить, говорить все, что приходит в голову, лишь бы не молчать, ни секунды не молчать»), как античный *страх пустоты*. В эту пустоту и тишину хлынули словно все сверхъестественные силы, и люди исполнились чувства своей незащищенности. Их души стало распинать и распяливать это духовное пространство и наполнять их его грохотом и звоном — как пушкинского Пророка.

Но почему молчание в болгарском мироощущении воспринимается как нечто ужасное? <sup>1</sup> Ведь мы знаем совсем другой род отношений с молчанием — в русской

---

<sup>1</sup> Один знакомый (правда, русский) мне признавался: оттого он, находясь среди людей, непрерывно говорит, что боится того мгновения, когда наступает пауза и тишина, — тогда он ощущает про аст разъедения и отчужденности между людьми.

литературе, где оно приветствуется как миг благостный, когда совершается таинство высшего общения и глубочайшего взаимопонимания и людей, и природы, и всего. И русский поэт идет навстречу молчанию — «Silentium!» Тютчева.

Для произведения русской художественной литературы вполне нормальна несведенность концов с концами, незаконченность, как бы *многоточие*. Таковы «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Братья Карамазовы». Но это и есть нормальный для России импульс в безбрежный космос русской дали и *мира* — тот, что посылает поэт у Пушкина: «...И плешь ответ; Тебе же нет отзыва...» («Эхо»). И недаром из произведений мировой литературы так близок русскому художественному сознанию «Гамлет», в конце которого сказано: «Остальное — молчание».

Болгарскому писателю органически чуждо такое оставление конца отверстым. И эта пробойна мировой безбрежности в новелле Радичкова — будьте уверены! — заполнится, и произведение закруглится: не может оно остаться на зиянии, вопрошении, на чем постоянно обрывается русская мысль, словно повисая в воздухе, растекаясь в нем: «Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный?..» (Пушкин. «Деревня»); «Ты проснешься ль, исполненный сил?..» (Некрасов. «Размышления у парадного подъезда»).

Нет, болгарская поэзия — даже элегия и гневная ботевская сатира кончается твердым «телесным» словом утверждения или восклицания. Ибо внутри живущая в болгарине модель духовного пространства — замкнутая, не допускает зияний. Потому, кстати, и в литературном быту Болгарии почти нет произведений, писавшихся не для печати или распространения устного. Болгарин, когда пишет, представляет себе лицо, конкретный адресат — т. е. то лицо к лицу, замкнутый во внутрь универсум, что мы видели в лицезрении друг друга солнца и человека у Ботева и Радичкова. Для бытования же русской литературы совершенно нормально сочинение произведений, не рассчитанных на немедленную публикацию — как слова миру в аванс, как писем без адреса, где автор выговаривается, беседуя с пространством.

«Но напряжение было разбито. Оно лопнуло, и мир снова обрел реальность, и люди снова зашевелились на берегах реки. Мать мальчика бежала босиком по дороге,

и толпа расступилась перед ней». Словно мир опрокинут в начало времен, и перед нами библейская пустыня. Цивилизация расписалась в своей несостоятельности, и единственная надежда осталась — на Мать, в ком наиболее неразрывно человечество спаяно с природой.

И действительно, мать прогнала наваждение: «Крики перепелов исчезли, их уничтожили крики женщины».

Крестьянин-машинист, «багатор», разговаривавший в предыдущем эпизоде с мальчиком, функционально замещал отца, которого не было на месте. Отец мог быть заменен эрзацем. Но мать — нет.

М а т ь — центральная фигура, ось болгарского космоса. В России же идея Отца гораздо важнее, даже в отрицательном определении: «безотцовщина». Аналогичное слово для «непутевого» в Болгарии — «нехранимайко» = кто мать не кормит. Патриот в Болгарии — это верный сын<sup>1</sup> Матери Болгарии. Таков «Сын Мати Болгарии» в диалогах Неофита Бозвели; Васил Левский в стихотворении Ботева «Повешение Василя Левского» называется «твой единственный сын, о Болгария». И когда образ матери появляется в произведении, оно тяготеет к тому, чтобы строиться как диалог или исповедь к «ты», ибо мать это не «она», а «ты» — 2-е лицо. (Так, Ботев свою элегию «На прощание» строит как исповедь гайдука матери.) И такая ориентированность образа матери в болгарской словесности — опять

---

<sup>1</sup> Эти отношения просвечивают в структуре имени. Из трех имен: собственного, отческого и фамильного, при том, что фамильное имя равно важно у обоих народов, в Болгарии важно собственное и неважно отческое, а в России очень важно отчество, так что человека часто называют просто по отчеству, минуя имя: Денисыч, Сергевна. И даже имя собственное в фамильном общении превращается в отческое: человека, например, именуют «Геннадием», а друзья зовут его «Генычем». Сами фамилии русские указывают на принадлежность отцу: чей? Федоров (сын). В Болгарии же никогда, даже в самом уважительном обращении, не зовут человека по имени и отчеству, а лишь по имени и фамилии: Иван Вазов. Зато имя не поддается сокращению до инициала, и когда в русском тексте пишешь: «И. Вазов», чувствуешь себя в роли Прокруста. В то же время часто написание: «Петко Р. Словейков», где инициалом обозначено отческое имя. Кстати, в этом обозначении человека по центру его «я» тоже сказывается большая самостоятельность, самоопорность индивида в Болгарии, и большая его текучесть в России, где индивид обозначен тем его краем, которым он соприкасается с другим лицом, что есть его перетекание в другое существо.

подтверждает замкнутость мира, обращенность вовнутрь. Ибо «он» — выводит в даль, безответно. А «ты» — это общение двух «я» — то есть, как бы с обратной связью<sup>1</sup>. Полезно бы с этой точки зрения собрать статистику внутренней (неосознанной даже часто) ориентированности произведений на «я», «ты» и «он» в разных литературах...

В России же патриот называется сын *отчества*<sup>2</sup> (ср. рассуждение Радищева «Кто есть истинный сын отчества»). И национальная проблема называется: «отцы и дети», и отсутствие преемственности поколений, над чем скорбел Чаадаев, выражается опять соотношением отца и сына: «И прах наш, с строгостью судьи и гражданина, Потомок оскорбит презрительным стихом, Насмешкой горькою обманутого сына. Над промотавшимся отцом» (Лермонтов. Дума).

И если царь Петр назывался «отец отчества», то женщина-правительница, Елизавета или Екатерина, не называлась матерью, но «женой» великой<sup>3</sup>. Мать же в России — это матушка Русь. Ее сфера более природна: мать-сыра земля. Поскольку в России была своя общественно-государственная жизнь, то и роль мужчины, отца там могла быть значительнее, а доля матери — оставаться на более природном слое. В Болгарии же, где государственная жизнь отсутствовала, и, следовательно, жизнь своего общества была приплюснута к земле и более слита с землей и природой, — соответственно поднялась фигура матери — как опоры существования именно болгарского общества. Ибо общество почти совпадало с домом — «къща», а ее душой живой была мать. В сравнении с русской, болгарская мать более словесна. На нее к тому же распространились ассоциации с образом Богородицы — что не произошло в России, где

---

<sup>1</sup> Ориентированность текста на «я», «ты», «он» — как важнейшая проблема литературы — выявлена в работе С. Г. Бочарова о поэтике повествования у Пушкина и Толстого. См.: Бочаров С. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.

<sup>2</sup> Если Лермонтов и назвал стихотворение: «Родина», а «родина» тяготеет к «мать», — то тут же спешит исправить эту оговорку, нечаянно сорвавшееся слово, в первом же стихе: «Люблю отчизну я...» — все норовит к отцу поближе: хоть в женском роде, да от мужского корня да будет слово!

<sup>3</sup> А как же государыня-матушка, царица-матушка? — *Прим. ред.*

образ матери остался более немым, невыразимым и мало выраженным в литературе<sup>1</sup>.

Русский писатель словно не знает, что ему делать с матерью: ведь от кого-то его духовный герой-правдоискатель должен же родиться! Но упоминает мать, словно лишь исполняя досадливый ритуал правдоподобия, — а затем, в растерянности, торопится отправить мать на тот свет. В прозе Пушкина сплошь отцы и нет матерей — словно Машенька Троекурова родилась прямо от отца, как Афина из головы Зевса. У большинства героев Достоевского мать умерла при родах или когда они были малыми. И не случайно есть отец братьев Карамазовых, но не важна их мать. И мать Смердякова Лизавета Смердящая — лишь функция сладострастия Федора Павловича, а сама по себе — без существа, без лица и без голоса.

Русская литература знает норовистых старух — бабок (Хлестова, Ахросимова, Бабушка в «Обрыве» Гончарова и т. д.). Но это именно бабушки: они выступают в общении не с сыном, а с внуком, тогда как в Болгарии женщина того же возраста именуется как «стара майка» («старая мать») — и выступает в общении с сыном. В России это общение страдательно к ней (Есенин). И потому «Мать» Горького, где это общение активно, — нашла широчайшее распространение за рубежом. А размышление о руках матери в «Молодой гвардии» А. Фадеева — скорее малороссийское явление (на Украине мать важнее и словеснее).

Понятие «маменькин сынок», полное столь оскорбительного и пренебрежительного смысла в русском сознании, — в Болгарии употребляется простодушно, совершенно в положительном и любовном смысле. И повесть Любена Каравелова «Мамино детенце» есть, в самом зерне замысла, — русизм, перенесенный перемчивым Любеном на болгарскую почву.

Приглядимся к образу матери, как он подан в новелле: «Внезапно женщина вырвалась из рук людей и, дико озираясь по сторонам, пошла как-то боком, пристально всматриваясь в лица, сплошь незнакомые, почти лишаясь рассудка; потом она начала дергать людей за одежду, бить их кулаками; она спотыкалась, хваталась

---

<sup>1</sup> Область, где слово «мать» центральное, — запретная, священная и неприкосновенная для литературы. Царство матерей — хтоническое, а язык — словно Аид литературы.

за чьи-то плечи и молила: «Спасите моего ребеночка!..» Мать упала на берег, разрывая пальцами песок, мышцы лица свела судорога. Несколько человек кинулись ее растирать, обливали водой...»

Поражает бесстыдная телесная экспрессия: словно боль любви есть не скорбь, не внутренняя мука при оцепенелости тела и даже молчании (как обычно страдание изображается в русском искусстве) — но в тело (не в «я») вселяется словно эриния, что жалит, грызет и заставляет его извиваться. Большая сращенность болгарской души с телом выражается и в этом. Но с другой стороны, не надо это понимать так, будто болгарам при страдании в жизни присуще так его выражать. Это словесности, литературе болгарской присуще изображать духовную боль через содрогания тела — что выглядело бы антиэстетично в русской традиции. Ибо в каждой национальной словесности есть свой ритуал — в том числе и передачи страдания. Страдание матери как мучение — находится за порогом русского эстетического восприятия. Между тем болгарский художественный вкус «ничего такого» здесь не заметит — так же, как в частых упоминаниях о том, что все — и мужчины, «даже командир пожарной команды», — плакали. Может, они плакали не больше, чем русские в аналогичном случае. Но русской словесности противопоставлено такое обильное слезотечение (оно выглядело бы слащавым и сентиментальным), а болгарской — нет.

«Полнотелость» образа матери в приведенной картине вполне соответствует и болгарской традиции иконописи, где изображения, сравнительно с русскими, поражают своей выпуклостью и бóльшим ощущением круглости внутреннего пространства, отчего фигуры часто поставлены боком (как и здесь мать «пошла как-то боком»). Русские изображения и лики выглядят более плоскостными. Зато в них увеличивается нагрузка на внутреннюю глубину...

Приведенное изображение, показывающее, что тихая скорбь не есть болгарская форма страдания, — объясняет, почему в болгарской иконописи так редок сюжет «Пьета» — Марии над телом мертвого Христа, — сюжет, что является основным, например, в литовской народной деревянной скульптуре («Скорбящая»). Гораздо более интимно принимается болгарским сознани-



ем даже не момент рождения (мадонна с младенцем), но укачивание младенца в люльке.

Распространена народная песня (поется на Крещение), где рассказывается, как Мария пеленала, убаюкивала сына, потом пошла развесить пеленки на дворе, а когда вернулась — младенец исчез<sup>1</sup>.

Но ведь и здесь мать в той же стихии показана: успокоившись, она нежно утешает сына, «словно уговаривает проснуться, как она уговаривала его утром, когда нужно было поднять его с теплой, сонной постели, чтобы он выгнал буйволицу на луга». «...Принесли одежду мальчика. Мать надевала на него штанишки и обнимала его, чтобы согреть, и говорила ему что-то тихо и очень спокойно».

Вот она — поэзия ухода за телом младенца, как средоточие материнской любви. И когда генерал вспоминает себя ребенком, одна картина представляет всю полосу счастливой невозвратимой поры детства: «Вечером мать поливает тлеющие угли водой и заставляет его держать пятки над паром, чтоб не загноились и чтоб вышли колючки; и он держал, хоть пятки жгло и из глаз текли слезы»<sup>2</sup>. Это — не мой выбор, тенденциозный подбор картин из множества, чтобы настоять на телесности болгарского мировоззрения. Как раз выбирать не из чего — большинство таких, бери подряд.

И, чтобы закончить параллель с иконографическими представлениями матери и сына, мы и в новелле Радичкова находим этот образ младенца, держащего бразды мироздания. Когда чудо воскресения свершилось и

---

<sup>1</sup> «Поднимись, поднимись, мой месяц. Да освети лес зеленый. А в лесу — монастырь, В монастыре — келью, В келье — святую Марию. Молодого Исуca пеленает, В шелковые пеленки пеленает, Парчовым повивальником заворачивает. В серебряную люльку клала, Святая Петка его качала, Святая Неделя пела. Святая Мария вышла Шелковые пеленки развесить. Когда назад вернулась, Молодого Исуca не застала, — Крикнула жалобно, заплакала: — Куда ж ты, молодой Исуc! Святая Петка ее утешила: — Молчи ты, молчи, святая Мария, Молодой Исуc на небо ушел, Держать царство небесное, Судить живых и мертвых» (Българска народна поезия. Наредили Б. Ангелов и М. Арнаудов. Книгоиздателство Паскалев. София, б. г., с. 34).

<sup>2</sup> Вот две медицины: хирург, представляющий медицину цивилизации, мыслит ее моделью — механизмом, и предлагает отделить «часть» от тела (целого). Народная болгарская медицина мыслит существо как организм и, выгоняя изнутри чернь, оставляет тело в сохранности. Мать выдавливает гной, чтобы спасти; афиняне вгоняют гной — яд в Сократа, чтоб убить. Но оба сохраняют целостность тела.

мост отпустил руку мальчика, «мать целовала его щеки, шею (по-болгарски это все более не-скромно: с ласкательными суффиксами — щечки, шеечку.— Г. Г.), целовала руки, обе руки, но особенно ту, что была под водой, эту маленькую детскую руку, на которой еще недавно были сосредоточены мысли и чувства пассажиров целого поезда, и бойцов целой пожарной команды, и крестьян с тока, и генерала, и танкового полка, двинувшегося на форсирование Черказской реки».

В миниатюре? Да. Но рука младенца как «держава» — вот она.

Теперь эта болгарская модель мира — как дома-семейства («къща») с отношением: мать — дети, как главным (поговорка гласит: «женщина, что не рожала, и мужчина, что не делал дома, не знает ничего») — вторгается в современный цивилизованный мир и выносит о нем свое суждение: «Господи, господи!» — снова заголосила мать... Она искала опоры в пустоте молитвы... Так другая женщина молилась всю ночь о спасении жизни одного человека, а утро принесло ей его смерть».

Думаешь, о ком может идти речь: ведь с такой интонацией обычно напоминают какой-то устоявшийся в человечестве образ бога или героя. Нет, оказывается, речь идет о самой злободневной, еще газетной современности, и она теперь предстает перед наивным судом матери и сына: «Вы помните Хулиана Гримау, испанского патриота, в канун его казни той весной. Вы помните его детей и его жену в ту ночь, когда она растревожила телефонный кабель, проложенный под океаном, умоляя президента Соединенных Штатов Америки спасти жизнь ее мужа?»

Дело здесь не в напоминании этого всем известного случая, но в его представлении в сознании болгар. Основной для принятия этой истории близко к сердцу и для суждения служит здесь не категория справедливости или несправедливости идеи, дела, которому он служит (на чем настаивала в этом случае мировая, в том числе советская общественность), а то, что он — глава дома, муж жены и отец детей. Это ощущение и подход существует у каждого народа. Но не каждый позволяет ему выйти на авансцену и высказаться как главному.

«И потом, вы помните, как в ту же ночь эта женщина взывала к кардиналу Мадрида?.. Она искала опоры в пустоте этого мира, и ей посоветовали обра-

титься к богу? Искать опоры в пустоте, в бездне! <sup>1</sup> Но кто опирается на бездну?»

Как это наивно и несостоятельно: пытаться расхлебывать сложно заваренную идеолого-политическую кашу современного мира — примитивными отношениями матери и жены, да еще выносить свои детские суждения о мировой политике! Это же несерьезно! И в начале даже улыбаешься чуть ли не снисходительно, читая это публистическое «отступление». И вдруг ощущаешь, что это совершенно органично и никакое не отступление — это не авторская речь, а само болгарское мировоззрение (с одной стороны — старинное и стабильное, а с другой — ускоренно развивающееся) словно не различает времен и эпох, смешивает точки зрения и ракурсы, перепутывает картины — и позволяет себе прилагать к сложной современности наивно-патриархальный взгляд, оценивать ее не из сегодняшних критериев.

Но в этом-то и есть необходимость и незамысловатость такого подхода. Ибо цивилизация и современность сама, со своей точки вынести себе суд и поставить себя на должное место не сумеет — нет дистанции. И вдруг эту точку из дали веков приводит и подтягивает в сегодня ускоренное развитие народов, которые (повторяю) могут наивным взглядом ребенка узреть и сказать: «Ба! А король-то голый!»

«И думал, что человечество создало религии, дипломатию, Организацию Объединенных Наций, атомную бомбу, а вот как спасти ребенка — оно еще не придумало». Так думал болгарский генерал в новелле Радичкова, глядя на распятого на мосту ребенка. То есть общества, государства, идеологические образования оказываются в данном случае столь же бессильны, как раньше вилы, веревка, багор и пожарный насос. Конечно, Болгария не столь богата на общественную надстройку над семейно-земляной жизнью людей — но зато не запутывается так ее взгляд в собственных сложностях и хитросплетениях надстроенных этажей, а прозрачнее видит фундамент: для чего все это, весь сыр-бор цивилизации. Ей представляется очевидным, что для жизни, для детей, для дома, для семейства. И видит прорехи и пустоты там, где всё, кажется, столь густо заполнено движениями портных короля.

---

<sup>1</sup> А ведь бездна может быть совсем не пустотой, но «полнотой».

Но с другой стороны, это же настойчивое слово болгарского писателя о пустотах мира нас в данном случае и настораживает: «Она искала опоры в пустоте этого мира, и ей посоветовали обратиться к богу? Искать опоры в пустоте, в бездне! Но кто опирается на бездну?» В оригинале сказано еще нагляднее: «ямы мира». Вновь это напоминает нам античный страх пустоты<sup>1</sup> и ощущение ужаса смерти — как сокрушения тела и наступления пустоты для него. Но не натываемся ли мы здесь на какой-то порог, потолок сознания, который не улавливает импульсы, столь чувствительные и много говорящие для другой эпохи или другого мировоззрения, — и воспринимает пустоту, прозрачность — там, где иной видит твердь несокрушимую?<sup>2</sup>

То есть в идеях, чисто духовных образованиях здесь не видится плотной реальности, если они не сопряжены прямо с телесной жизнью людей.

В бунте матери против «ям мира» содержится как бы болгарское опровержение бытия бога. Отсутствие Бога в мире выводится из того, что умирает тело, с которым сращено (хотя и не совпадает) все существо человека. Для героя же Достоевского, например, сам по себе факт смерти ничего не доказывает и не опровергает. Он задается вопросом: есть ли бессмертие души? Если нет — тогда и Бога нет и «все позволено».

Чем же заполнить «яму мира»? «Двигаться, двигаться! Страшно стоять в бездействии, страшно, когда руки повисают вдоль тела! Страшно, когда глаза неподвижно глядят на неподвижное пятно на воде». Страшна для болгарина прямая линия. Уставиться в одну точку, что так необходимо бывает для внутреннего сосредоточения и созерцания (ибо исчезает и эта точка и мир

---

<sup>1</sup> В болгарском языке слово «пуст» означает «проклятый», «злосчастный», «несчастный» и употребляется в этом смысле очень широко. В русском языке этот смысл, как рудимент, сохранился в проклятье: «Чтоб тебе пусто было!» Болгарин доедает последний кусок на тарелке со словами: «зян да няма!» — чтоб не было в доме изъяна, зияния, пустоты.

<sup>2</sup> Так потешался еще великолепный Лукиан над христианами: распяли нищего, а он, видите ли, бог! (см. его рассказ о сожжении Перигрина). Для него нищий есть нищий — и все тут. Тем он и обнаруживал потолок античного сознания, которое не может постигнуть в рабе человека (что следует как вывод из послышки о человеке — как рабе лишь божьему). Во всех этих духовных учениях и идеях Лукиан не улавливал никакого содержания. А они ведь стали душой и основанием целой цивилизации.

расплывается перед глазами, зато начинают свою работу внутренние очи, духовное зрение), — для болгарского миро-воззрения есть воззрение в ничто. Потому все действующие лица новеллы вертят головой: «Крестьянин вертел головой и все глядел наверх, на каменные и бетонные пояса моста». — Русский перевод и здесь оказался закономерно нечувствительным к слову «вертел» и заменил оба глагола одним: «поглядывал». Поиманный мостом мальчик тоже вертит головой и глазами: «Ребята, не убегайте! — кричал мальчик под мостом, испуганно вертя головой». «Ему было холодно, у него стучали зубы, но он сжимал их и испуганно поводил (по-болгарски «въртеше») глазами».

Наконец, «танки, глядя на тучи, вертели своими стомиллиметровыми стволами». Таким образом зрение, словно кинокамера, вращаясь, озирает владенья свои — шар болгарского космоса.

«Нужно движение, нужно дело — неподвижность и бездействие гибельны для человека!» М-да: представить себе существо с таким мироощущением в положении Ивана-дурака, что лежит на печи, или Ильи Муромца, что сиднем сидит тридцать три года, или русского барина Обломова, или Кутузова, который, по изображению Толстого, чуть ли не бездействовал в войне, где дело шло о жизни и смерти России! (В данном случае неважно, так ли это было на самом деле, важно, что Толстому — а он-то чуял русскую точку зрения на вещи! — органически потребовалось такое истолкование «действий» полководца.)

Все это люди мертвые или нелепые — для сознания, панически боящегося бездействия (поскольку оно, очевидно, опять впускает в мир пустоту, ничто) и отгоняющего этого «сатану» непрестанной работой, чтобы некогда было остановиться, сосредоточиться и подумать «чего лишнего». Выше мы видели, как пропасть молчания забивали подобным же способом: непрестанно забрасывая ее словами.

Пользуясь христианской иерархией семи смертных грехов и различив акценты, которые делает в ней сознание каждого народа, можно также прояснить национальные модели мира. Например, «чревоугодие» — почти не воспринимается как порок болгарским сознанием; «гордыня»? — для нее в Болгарии почти не было почвы: гордыня — порок общества с развитой надстрой-

кой, властью, ученостью<sup>1</sup>, «жадность» — тоже мало-ощутима как порок, ибо, во-первых, она перебивалась патриархальным обычаем взаимного общения и даров, так что, жаден не жаден, а в каждый праздник и именной день — дари! — и все дарили; а во-вторых, более звучал для болгар ее положительный вариант — собирательство, создание и обеспечение независимости, хозяйственность. «Любострастие» почти неизвестно как порок, ибо в патриархальной задруге для прелюбодеяний не было почвы, а чувственность в общении полов, почитаемая соседним мусульманством, турками, — тоже не могла восприниматься как нечто отрицательное болгарами, которые гораздо более, чем русские, познают мир телом.

«Пустословие» — уже воспринимается как порок, поскольку отвлекает от работы, но не более. Ибо женские и мужские разговоры на посиделках и в корчмах были той формой общественно-политической жизни, которая была доступна болгарам и сохраняла целостность народа.

А вот «лень» — пожалуй, самый страшный и поистине смертный грех, ибо открывает забрало болгарина и заставляет его глядеть в лицо бесконечности, а она для него — ничто, пустота, смерть, — и он каменеет от лицезрения пустоты, как от взгляда Медузы Горгоны. Недаром же в народном болгарском предании о том, как бог раздавал дары народам, сказано, что туркам дал он господство, французам — всякое художество, а болгарам — *работу*.

Работает болгарин равномерно — не так, как бывает в России: долгое время ничего не делают, а потом: навались, ребята! — и авралом, артельно, «на раз» делают то, на что другим нужно много времени. В работе болгарин действует более миниатюрными движениями, словно семенит, — но тягловой выдержки и терпения у него больше и тщательнее отделка...

Но вся острота ситуации, которая создана в новелле Радичкова, — в том, что как раз неизвестно, что делать, и все действия оказываются бессмысленными, и все опускают руки и вынуждены глазеть в ничто, на

---

<sup>1</sup> «А это не индивидуальное свойство? А как же в житиях святых — все изгоняют гордыню? Какое там общество?» — *Прим. ред.* — Но вышли-то они из обществ и слоев разного уровня. — В е д. 1.9.85.

Медузино лицо. Это уязвляет болгарское миропонимание в самом чувствительном его месте.

И тем не менее оно не может представить себе иного способа общения с сущностью бытия, чем работа, и все равно все ухищрения мысли автоматически направляются в это привычное русло: что-то надо сделать, и именно руками, трудом. И в этом и напряженность и комизм предложенной писателем ситуации: каждая новая группа людей, приближаясь к мосту с ребенком, приносит с собой как бы новый способ производства: дедовские вилы и веревки, простая кооперация массы людей, целого племени, машина-насос пожарной команды. Наконец — армия. Но что может сделать армия? Она может воевать, сражаться. «А здесь — какое же здесь сражение? Уснувшая река, уснувшие берега, зной, огромный мост — с кем здесь сражаться армии, на кого бросить ее генералу?» — И выше: «Армия была беспомощна, словно попала в плен. Танки на берегах молчали, их орудия глупо разинули пасти».

Да, армия пленена космосом<sup>1</sup>. Стоило ему, дракону, ухватить коготок — кисть руки мальчика, — как его пасть разверзается, и в ее жерло начинают валиться «все дела людей» (по словам Державина, внятным русскому мирозерцанию: потому оно и не фетишизирует работу, — а в данной ситуации эти слова становятся внятными и трудолюбивым болгарам). Не насыщают Минотавра жертвы — все осмысленные трудовые усилия.

Тогда — пусть они будут бессмысленными! «И все-таки надо было действовать. Решили запрудить реку. Если задержать течение и пожарники выкачают насосами воду, мальчик окажется на отмели...» И далее, размышляя о том, что человечество создало столько хитроумных машинных и общественных устройств, а вот здесь они ничем помочь не могут, решаются: «Ну, а раз так, то поможем мы. Если надо, мы подыдем в воздух реку, и шоссе, и мост, мы заставим все, весь мир, всю мертвую и живую природу двигаться

---

<sup>1</sup> Но пленена она здесь именно болгарским космосом, его мирным летним полднем, временем жатвы, трудовой страды. Страна мира, никогда почти сама не воевавшая: война для нее столь же трансцендентная область, как для войны — Болгария. Не за что здесь войне зацепиться — слишком глубоко она окопалась в земле. Потому танки «глупо разинули пасти»: им нечего здесь пожирать.

только в том направлении, какое нужно, чтобы спасти ребенка».

Это — бунт. Да, это уже не труд, а восстание на небо, самовзрывание болгарского космоса: чтобы распространиться на бесконечность мира и устроить ее по своему образу и подобию. Это ботевское: «уста проклинают всю вселенную». И этот мотив — гносеологический и структурный — налицо в новелле Радичкова. Прислушайтесь к следующим проклятиям-просьбам: «Тучи, уходите в горы! Не гневайтесь, тучи, ведь гнев — это злоба души... Река, утихомирься в своем русле!.. Змея, сиди в своем логове! Сиди и не вылезай, исчадие адово!»

Они (проклятья) ведь тоже построены на доверительном, интимном ощущении Вселенной как чего-то близкого, телесно облегающего, так что с ней можно даже резонерствовать. И кто их произносит, эти слова? Голос автора? Голос мальчика? Это скорее слово, истекшее из сердца болгарского космоса, возглаголившего в этой ситуации, как ослица Валаама. Интонация эта той природы, какой выражается «глас народный — глас божий» в революционной поэме Гео Милева «Сентябрь».

Итак, замысел теперь таков: поднять земное вверх, стянуть небесное вниз. (Вертикаль, как ось болгарского космоса, пока остается в полной силе.) И кто это делает? «Мы» — Кто «мы»? — «Тысячи. Масса. Народ», — как сказано у того же Гео Милева о народе, поднявшемся на Сентябрьское политическое восстание, которое представлено поэтом тоже как прорыв болгарской вселенной.

## БОЛГАРСКИЙ И РУССКИЙ ОБРАЗЫ ДВИЖЕНИЯ <sup>1</sup>

*(Гео Милев — и Блок с Маяковским)*

Какой же вид приобретает в болгарском космосе восстание?

Лучший ответ на это дает поэма Гео Милева «Сентябрь» и ее сопоставление с ее старшими духовными

---

<sup>1</sup> В сопоставляющихся ранее стихотворениях Ботева и Лермонтова болгарский и русский космосы представляли еще в статическом состоянии: лишь в своих потенциальных напряжениях и тяготениях. Теперь же нам предстоит уяснить болгарский и русский образы движения.



братьями в России: «Двенадцатью» Блока и «150 000 000» Маяковского.

Сразу обращают внимание цифирные названия в России и календарно-земледельческие в Болгарии: сентябрь — месяц жатвы, обильных (жертво)приношений плодов земли — небу. Болгарская схема — это восстание покрова земли, выпрямление во весь рост, пробивание потолка неба, ибо созрел плод гнева, — и погром, жатва, вихрь и пули, проносающиеся по горизонтали и скашивающие. Идут — враждебные силы: войска, вихрь. А народ — встает.

В России — почти обратная схема. Ветер и Двенадцать — идут, а «на ногах не стоит человек». Это нечисть вертикальна или пригибается («стоит буржуй на перекрестке...»). У Маяковского — так вообще космический поход, словно переселение вселенной: «Идем! Идемидем! Не идем, а летим! Не летим, а молньимся!» В первой главе, изображающей сбор в поход, на нас обрушивается орда глаголов. Какие разнообразные движения на просторах России могут совершаться! — вот что обозревает поэт.

Ход мысли в первой главе поэмы Гео Милева<sup>1</sup> таков: «Из темных долин всех гор дебрей пустынных голодных полей... по путям поворотам... чрез межи и холмы глухие овраги... камнепады воды... луга сады нивы... болота (какие? — Г.Г.) оборванные грязные голодные... без роз и песен... на спине с тряпичными торбами в руках — не с блестящими шпагами а с простыми палками... старые и молодые ринулись все отовсюду — как выпущенное стадо слепых животных... (за ними — ночи окаменелый свод) полетели вперед без строя неудержимый страшный великий НАРОД» (курсив мой. — Г. Г.).

Выписка ясно показывает, что важно для болгарского поэта. У Гео Милева преобладание *имен*: существительных и прилагательных. Болгарский поэт отвечает на основные для болгарского мировоззрения и восприятия человека вопросы: «Кой си? Отде си? Какво работиш?» (Кто ты? Откуда? Что делаешь?) — и дает подробное описание и перечисление: кто и какие это люди. В центре внимания — твердые вещи, индивиды — неделимые, но разъемлемые: соединяемые, но не сливаемые, не переливаемые друг в друга. Для русских же поэтов —

<sup>1</sup> Милев Гео. Избр. произведения. София, 1960, с. 54—78.

«дело не в личности, братия», как писал Демьян Бедный, а в ее «занятиях» («Личность может переменить занятия»). Предметы, личности взаимозаменяемы. Потому мало имен: «Что в имени тебе моем?» А у болгарского поэта лишь в конце главы появляются два глагола: «ринулись... полетели»... — бедновато. Но это естественно: разнообразие горизонтальных движений мало ведомо Болгарии. Зато какое поразительное обилие и любовное ощупывание и перечисление всех мест и местечек — тех котловин, где люди вырастают вертикально во круге своих домов и сел!

У поэтов России сразу дается общее марево Двенадцати, Ста пятидесяти миллионов, и потом уж оно более или менее расчленяется на голоса. У Блока вихрь голосов дан сразу, в первой главе, — но это перезвон ветра, звучание марева, а люди предоставляют мировому оркестру только свои глотки для извлечения звуков: люди — *проходные*. У болгарина же место и люди — *исходные*, первоначала, отделенные друг от друга, самостоятельные, устойчивые целостности. Их акция: они стекаются на собор<sup>1</sup>, а не собором, артельно прут в космос, за рубеж. Поэт словно дает макет разнообразной и миниатюрно расчлененной поверхности, тела Болгарии: с незаоблачными высотами ее гор, обозримыми долинами, маленькими извилистыми речками — все по мерке человеческой! — и выковыривает, выколупливает из каждой котловины<sup>2</sup> по человечку. Но самодовлеющее бытие индивида и его дома — та данность, с которой начинается дело. Вот почему не с числа, а с *перечисления* начинается болгарская поэма.

В характеристике людей очень дифференцировано состояние тела и одежды: ведь одежда — это дом, «къща» на человеке. Не унизительно для земледельчес-

<sup>1</sup> «Собор» — праздник местностей в Болгарии: каждое село имеет свой день, когда земляки, где бы они ни жили и ни работали — в Софии, в Добрудже, в Родопах, — стекаются в родное село.

<sup>2</sup> Советский поэт Владимир Соколов обратил внимание на «приземисто малый рост» болгарских церквей, что связано было с тем, что турки запрещали болгарам строить слишком высокие церкви. «А церкви нет-нет и рождались. Но чтоб сохранить высоту, они в глубину зарывались, в земную, в родимую ту. Церквушки невидные эти, две трети тая под землей, казались пониже мечетей, а были выше иной». Здесь этому явлению дано историческое объяснение, но оно связано вообще с болгарским способом организации пространства: сила и красота Болгарии — во вращении, пускании крепких и разветвленных корней в той или иной котловине — нижней стороне закругленного болгарского космоса.

ки-скотоводческого народа звучит и сравнение с выпущенным стадом (что оказывается за порогом русского художественного сознания, которое восприняло бы это как унижающий духовность человека «биологизм»). Правда, Ботев в стихотворении «Георгиев день» перенимает русское отрицательное восприятие стада и берет эпиграф из Пушкина «К чему стадам дары свободы? Их должно резать или стричь», — но в ходе стихотворения сказывается интимное ощущение народом-овчаром стада овец и симпатия и сострадание к нему, а не отвержение.

В поэме Гео Милева вы получаете четкую ориентированность в объемном пространстве: «из» — вертикаль, «по» — горизонталь, «через» предполагает глубину, плотность. К объему чуток болгарский поэт и в подходе к человеку: показывает, *без* чего он, с чем, что *на* нем, что *в* руках, — та же объемная ориентированность пространства при постройке образа человека сказывается уже как скульптурность. Наконец, обрамляют это истечение и стечение народа образы *утробы* и *свода*: «Ночь рождает из мертвой утробы вековую злобу раба» — первые слова поэмы, а «зад тях — на нощта вкаменения свод» («за ними ночи окаменелый свод») — слова, почти завершающие первую главу. Это создает ощущение космоса как внутренности, полости шара. Тут же, через строчку, в начале второй главы устанавливается вертикаль как ось этого мира: то «Подсолнухи взглянули на солнце», — что напоминает взаимное лицезрение юнака и солнца в «Хаджи Димитре», солнца и мальчика под мостом в новелле «Жаркий полдень».

Само восстание изображено как вздымание «тысяч черных рук — в красный *круг простора*». Образ — совершенно алогичный для русского сознания, у которого «простор» автоматически вызывает образ безбрежного пространства: простор — даль и ширь, но не круг. Вспомним гоголевский образ России как *необъятного* простора. А «круг простора» — есть как раз объятие необъятного.

Кульминация восстания — удар по миру, и подан не как удар с размаху и наотмашь, а как провокация людьми неба на удар грома и молнии: знаменами чешут его — «вознесли вверх в порыве красные знамена», а потрясая воздетыми руками, выдаивают из него силу небесную и карающую: «Блеснула над родными Балканами, воздвигшими столб («пъп» — «пуп»). — Г. Г.) про-

тив неба и вечного солнца, молния, — и гром хряснул прямо в сердце гигантского столетнего дуба»... не в вершину, не в ствол, а в сердце — даже дуб видится как полость. Удар с неба совершился («Камень пал с неба» — излюбленная пословица и структурный образ в сатирах Ботева, Смирненского) — и растекается по телу Болгарии.

Снова следует перечисление: «быстролетнее эхо понеслось на холм вслед за холмом далеко *чрез* вершины громады *к* стремнинам долинам *в* каменные дупла... и эхо слилось с далеким рокотом водопадов... с громом рухнувших в бездну». Это перечисление аналогично начальному, только тогда *из*, а теперь *в* — и в итоге опять шар прорисовался, замкнулась внутренность мира.

Наконец, когда жестокость борьбы достигла предела, тогда «осень полетела дико разорванная в свисте (буквально: «писки», не «свист» — не та труба пространства. — Г. Г.), вихре и ночи... кровавый пот проступил на спине земли. В ужасе и трепете *припали* к земле всякая хижина и дом. *Погром!* Треск проткнул небесный свод». Выход в бесконечность совершился — как в верх мира. Но при этом пробили *дно* в небосводе — «продъни».

В России вихрь, буря разбрасывает или собирает людей, как листья, и само восстание есть вихрь, поход. Вихрь у болгарского поэта заставляет людей глубже врасти в землю, ибо вихрь, горизонтальное движение — атрибут черной силы вторжения: это направление залпов. А земля, напротив, вздыбливается людям навстречу, вверх, и павшие жертвами — словно *капли* «кровавого пота земли». (Вспомните блоковский образ «*пузырей* земли» — человека как чего-то более воздушного, невесомого.)

«Народ» называется болгарским поэтом «бури яростный плод» — рифма и образ странные для русского сознания, где народ, мир, собор — это то, что сразу дано как первоначало, и именно буря есть его плод, результат его движения. Точнее, народ и вихрь даны как тождество. Здесь же образ плода естествен. Перечисление в первой главе, сбор народа из разрозненного — это как стебли поднимаются, готовые на жатву. Народ чувствует себя единым, совокупным именно в жатве, жертве. И это — важная черта болгарской картины мира. До недавнего времени в Болгарии в общем было так: болгарин пускал корни, трудился, порождал дом,

детей, виноградник и т. д., опираясь на усилия своего семейства или рода («задруги»). Круг своего бытия болгарин ощущает уже как село, городок — осенью, зимой, то есть уже не в работе, а в отдыхе, веселье: тогда время свадеб, именных дней, множество праздников земледельчески-религиозного календаря. Но для веселья, радости достаточно объема села, городка (все-народным бывает уже не веселье, а ликование, торжество): болгарин чувствует себя в нем не Ганевым, а брациговцем, копрившицем<sup>1</sup>. Нет еще основания чувствовать себя болгаринком.

Это чувство приходило от вторжения чуждой силы: турок, греков — унижающих не Ганевых за то, что они Ганевы, и не брациговцев за то, что Брацигово плохо, но людей именно как народную целостность — за то, что они болгары. На эти импульсы и реагирует чутко болгарин, и малейшее прикосновение, боль где-то вдалеке — доносится во все концы. Ведь тело страны плотно, и «молекулы» переплетены друг с другом разветвленнейшими родственными и земляческими связями.

В болгарской литературе много изображений зверств, крови, ужасов: «Несчастное семейство» Друмева, «Под игом» Вазова, «Записки о болгарских восстаниях» Стоянова, «Сентябрь» Гео Милева, «Хоровод» Страшимирова и т. д. И когда болгарские мотивы проникли в русскую литературу («Кирджали» Пушкина и рассказ о детстве Инсарова в «Накануне»), в ткани русского повествования особенно ощутима экзотичность телесно-кровяного элемента: называние зверств своими именами. (Русское сознание и литература в этом проявляют ту же стыдливость, что и в телесном выражении горя, как об этом уже говорилось выше.) И не в том дело, будто они больше мук испытали или жертв в борьбе принесли, чем другие народы. Но у русских, например, у которых, как поля немереные, так и гекатомбы жертв неслучайных, — «безымянные на штурмах мерли наши» (Маяковский). В Болгарии же в каждом селе, городке есть или «костница», или читится «лобное место» одного или нескольких героев или просто павших<sup>2</sup> — все имена извест-

<sup>1</sup> Брацигово, Копривщина — села-городки в Болгарии (как «полде» — город-государство в Элладе).

<sup>2</sup> Так, в церкви села Батак, где во время Апрельского восстания 1876 г. было вырезано башибузуками почти все село, в мемориальной записи стоят рядом слова: «геройски загинали», «зверски избити» = «геройски погибли», «зверски перебиты» — как выражения синонимические.

ны и на счету. Здесь имена важны — как учтенность имен существительных и прилагательных в начале поэмы Гео Милева. Но весь секрет в том, что в России бывает не видно и огромное, а в Болгарии остро ощутимо и малое — причем ощутимость пропорциональна не только величине боли, но и плотности тела, по которому она распространяется.

И в поэме Гео Милева восстание изображено во многом как «клане» — избиение. Если русские изображения народных восстаний — даже жестоко подавленных: Разина, Пугачева (значит, дело здесь не в том, что болгарские восстания оканчивались поражением, а русские бывали победоносными, но в том что запоминалось и поражало народное сознание), — акцент делают на их метании по России и сметании ими встреченного на пути, на том, как славно они погуляли, что мятель, — то болгарский акцент в изображении восстания — на *смятении*.

Образ жатвы и жертвы — здесь основной. «Непрестанно носится ужасный марш топора — ударов о кость. Запахло живым мясом», и страна названа «кровавый курбан богов». А «курбан», как поясняет Сава Чукалов в болгаро-русском словаре, значит — «(араб.), нар. 1. Устар. Жертвенное животное. 2. Рел. Обрядное угощение из жертвенного животного. 3. Перен. устар. Жертва (обычно — невинная)». Снова страна — как сбитое тело. И закономерно является *один* герой, воплощенный Сын Матери Болгарии: поп Андрей выпрямляется во весь свой страшный рост и виснет на «черно бесило» — на виселице, как дьякон Васил Левский в стихотворении Ботева. Выпрямляется и виснет — движения по вертикали вверх и вниз — те же, что отмечались выше в символике восстания: прободение неба и ответный удар в землю.

У Блока 8 из 12 главок поэмы начинаются образами движения в пространстве: 2. Гуляет ветер, порхает снег. 3. Как пошли наши ребята. 4. Снег крутит, лихач кричит. 6. ...Опять навстречу несется вскачь. 7. И опять идут двенадцать. 10. Разыгралась чтой-то вьюга. 11. ...И идут без имени святого. 12. ...Вдаль идут державным шагом...

У Гео Милева первые стихи в девяти из тоже двенадцати главок поэмы обозначают изменение состояния, т. е. движение во времени: 1. Ночь рождает из мертвой утробы. 2. Ночь рассыпается блесками. 5. Народ вос-

тал. 6. Блеснул над родными Балканами. 7. Начинается трагедия. 8. Первые пали в крови. 9. Войска наступали. 10. Осень полетела. 11. Тогда настало самое ужасное.

Точнее: и здесь некоторые стихи, кроме времени, обозначают и движение в пространстве, но автор озабочен последовательностью событий: что после чего — а это совершенно неважно русскому поэту, который передает одновременно и разнонаправленно движущиеся пласты, ритмы, голоса бытия в революционном вихре. У него даже временные обозначения: «и опять...» — суть вынужденный временным искусством слова способ передачи того, что рядом, через то, что после.

И это различие вполне соответствует русской и болгарской структуре мирового пространства. В определенной, замкнутой и плотной Болгарии движение уходит в рост, во время: это — движение, создающее органическое тело, а разные моменты движения — фазы созревания. Его модель — вырастающий *стебель*. А модель русского движения — *дорога*. Это основной организующий образ русской литературы. И недаром дороге предоставлен особый голос в поэме Маяковского: «Дорогу дорогам! Дорога за дорогой выстроились в ряд. Слушайте, что говорят дороги».

\* \* \*

Как же совершается посягательство болгарского человечества на мировое устройство в новелле Радичкова? Обстановка такая: космическое чудовище просунуло щупальце свое в болгарский дом и ухватило младенца (сердце и солнце болгарского космоса). Ему помогает река-змея<sup>1</sup>. Ее туловище набухает: нескончаемы ее истоки. «Река текла спокойно — она верила в непресыхающие свои источники. Она чувствовала их биенье даже здесь, вдалеке от них...» Опять обращенность к рождению, к себе как младенцу. (Вспомним, что поэма Гео Милева начинается образом рождающей утробы.) Тот же ход делает и сознание генерала: разговаривая с

---

<sup>1</sup> Заключительная часть новеллы, где люди перегораживают реку, схватываются с рекой-змеей, а она извивается, — перекликается с образом Георгия, побеждающего дракона. Народ — пастух и земледелец — в Георгии видит родного: недаром самый большой праздник народного календаря в Болгарии — Георгьев день. Созвучны этому битвы с гидрами и змеями у эллинских героев.

мальчиком, он замечает: «На буйволах плохо ездить. Трясет.

— Трясет, — сказал мальчик.

Генерал и правда ездил когда-то на буйволах и в мальчишке видел сейчас, вероятно, себя самого — вот такого росточка, острижен ножницами, какими стригут овец (вот еще не стыдное уподобление человека овце, народа — стаду. — Г. Г.), пятки утыканы колючками». То есть генерал, как и всякий взрослый, словно носит в утробе себя же как ребенка и чувствует его биение — как и река биенье своих источников. Каждое существование, таким образом, построено, как болгарский микрокосм: шар, замкнуто на себя, как змея кусает хвост (с чего она началась и расти пошла). Тот же кругооборот видится и в отношениях между небом и землей, водой реки и водой неба: «Наверху, в Черказских горах, собирались тучи, черные и хмурые. Они громоздились («се трупаха» — напластовывались) одна на другую и тяжело расплзались, накапливая в себе электрические заряды». Русская туча облегает все небо, застилает без просвета — в этом ее величие, и она одна, соборная, на весь космос: «Ты небо недавно кругом облежала» — Пушкин («Туча»). А болгарские — тучи, много разных, единичных, и они так же стекаются в одно место (не забудем, что в новелле лишь одна сторона небосклона занята тучами), как и люди на восстание в поэме Гео Милева. Тучи лезут в вертикаль вавилонской башней. Между ними и водой земли существует свое «вземанедаване»: «Небо отобрало у земли немало влаги и, пресыщенное ею, готовилось теперь обрушить ее на землю; и тогда земля, изнемогая под тяжестью вод, забурлит потоками».

Итак, кругооборот естественного космоса, его веселая самодостаточная жизнь, игра с самим собой, — и мертвая хватка челюстей цивилизации, механическая неподвижность, — противники человечества в нашем единоборстве. Им помогает аналогичная механизму структура духовного пространства в умах и душах: мол, все одно и то же, ничто не ново, бессмысленны усилия пробиться в «трансцендентное». Она приводит к остолбенению. Но замкнутый универсум Чистого Разума, это царство необходимости, пробивается Любовью и Волей, которые просто не приемлют, хотят и, подвигаемые «безумством храбрых», творят то, «что и не снилось вашей философии».



Затеяли перегородить реку (горизонтальное движение) и вычерпать воду (поднять реку на воздух) — т. е. парализовать кругооборот и опустошить шар мира изнутри. «Маленький мотор тарахтел на мосту — пожарный насос выкачивал из-под моста остатки воды. Мальчик стоял на камнях (почти статуя на постаменте. — Г. Г.), почти уже сухим... Внизу уже показывалась тина, в ней прыгала рыба, задыхаясь на воздухе».

Совершается антитворение: твари шестого дня пошли в наступление на день третий — на границы воды и земли. Да и время потекло вспять — о бессильных танках тут же сказано: «Из какой эры выползли эти животные, бессмысленно застывшие на берегу реки?» Цивилизацию загоняют в доисторию. Точнее — она так же выворачивается наизнанку и в ней обнаруживается доистория, как в танках — лошади: «что могут сделать их механические сердца, в которых таится сила тысяч лошадей?» Писатель материализует метафору «лошадиная сила», и мы видим, как из умерших танков на вековечные пастбища вылезают лошади и резвятся в долюдском мироздании.

«Пустоты и пазы в каменных сводах клокотали, вода вытекала из них со свистом и храпом. Вода, что застоялась в пазах и лабиринтах (как кишках. — Г. Г.) каменных блоков и поясов, никогда не видела солнца; сейчас она выливалась на волю и тут же уходила в мутную жижу.

Опоры, выступая из воды, обнажали зазеленевшие бока». Что делается! Чрево, требуха мира выворачивается наизнанку, проветривается и просушивается, как бурдюк в домашнем болгарском хозяйстве. Мир свежуют, как жертвенного агнца. Одновременно происходит катарсис в духовном мире людей. «Тяжкое предчувствие свивало гнездо под сердцем у каждого и томило<sup>1</sup>, а говор толпы делался все тише и тише».

Слова выветриваются, улечиваются — как ненужные. А с ними и обиходные понятия, никогда не видевшие солнца = не стоявшие лицом к лицу с последними

<sup>1</sup> А ведь русский перевод не дает почувствовать страдания, как именно опустошения. В оригинале сказано: «пило», т. е. сосало, опять давая идею внутренности мира как окрвлого тела. То же самое и выше сказано было о реке и крестьянине с мальчиком: река «всасывала их»; а русская река «омывала их». Везде болгарский писатель исходит из полости мира, тело открыто в мир ртом и впускает мир себе в кишки. А у русского сознания тело непроницаемо, закупорено, словно ничего интересного и нет — раскрывать его.

вопросами, первопричинами. И как пожарный насос выкачивает воду из мира, так жужжание вертолета, несущего хирурга, который должен казнить руку мальчика, опустошает страданием души людей, так что у них до тошноты сосет под ложечкой.

«Почему генерал отворачивается от «молодца»? Мальчик смотрел на врача, на людей с носилками, на генерала и слышал, как *хрипят* опоры моста и как воздух входит в последние пазы и лабиринты большого каменного гнезда».

И вот уже из людей выходят последние хрипы и звуки: уже не слова, а крик и плач.

«А вопль в толпе нарастал — это плакала мать...

— А! — вскрикнул мальчик».

Ему было «очень страшно, и вдруг он почувствовал какую-то *легкость*, словно стал *пустым*, как *раковина* улитки (как дом без хозяина — пустая утроба.— Г. Г.). Это ощущение появилось от пота, покрывшего вдруг все тело (вспомним «кровавый пот земли» в поэме Гео Милева.— Г. Г.)...

Опоры моста перестали хрипеть. В одно мгновение *мир опустел* точно скованный холодом».

Свершилось самое страшное для болгарско-эллинического сознания с его страхом пустоты: пустота вошла и заполнила собой мир.

«И в землю взор в молчании вперил Атрид-отец; и Менелай и войско Потупились. И наскоро мольбу Жрец сотворил, меж тем как взор прилежно На девственной груди ее искал, Где б нож вонзить ему, чтоб без мучений И разом ей конец настал... Вблизи Я там стоял... Но не смотрел: мне было Так тяжело... И вдруг... о, из чудес Чудесное!.. Я слышу скрип ножа... Все головы приподнялись невольно... Но девушки уж не было... И первый Заголосил провидец, чернь ему, Как эхо, вторила... И диво мы узрели. Сам видел и не верю — на лугу, Близ алтаря лежала, содрогаясь, Огромная, красы отменной, лань!..» (Еврипид. «Ифигения в Авлиде») <sup>1</sup>.

«А! — вскрикнул мальчик» <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Греческая литература в избранных переводах. Составил В. О. Нилендер. М., 1939, с. 321.

<sup>2</sup> Мир испускает звук (дух), как *гайда*, болгарский народный инструмент. Он представляет из себя надутую воздухом овечью кожу, тот же бурдюк, из которого под давлением льется регулируемый звук-писк. Русскую *гармонь* надо разводить в *стороны* (родимые сторонки — родительницы музыки) и сводить, ходить ею ходуном. Здесь — неподвижно дави — и звук будет: он цедится.

И в этом холоде, в этой ледяной тишине пронесся какой-то звук... Мост во второй раз передвинул каменные глыбы и железобетонные пояса своих опор (вот тоже: переминается себе с ноги на ногу, как буйволы под жарой и мухами, — а люди тут страдай! — Г. Г.). Те, кто стояли на мосту, почувствовали, как он дрогнул у них под ногами.

— Что это? — закричали люди.

— Мост! Мост!

Мальчик держал обе руки на коленях, еще не в состоянии понять, что обе его руки свободны, что он вырвался из каменного капкана».

Крик мальчика прокатился как хруст мира. И, может, это уже обновленный, новорожденный мир кричал мальчиком, и его первое Слово сразу на двух языках прозвучало: человеческом и природном. Произошло отождествление миров — человеческого и естественного: волей всего человечества оказалась загипнотизирована природа — и сделала, что от нее ожидали, поняла людей — и сама своими грубыми челюстями возговорила человечьим голосом.

Пока орудовали люди инструментами, материей воздействуя на материю, — ничего не удавалось, космос смеялся. Но когда человечество все собралось в острие сострадания, братства и любви — т. е. самую высшую свою способность проявило и осуществило свое призвание, — тогда эта духовная сила стала первоматерией нового бытия, которое теперь будет воздвигаться в пустоте мирового пространства.

В самом деле — совершилось словно второе Творение. Уничтожилось первое — все, чем наполнен мир, — и вошла космическая пустота. В людях тоже все «тварное» исчезло: дела, ум, слова. Остался свет и воля любви — т. е. напряженный дух. И в вакууме мироздания он излился и произнес первое слово: и будет новое небо и новая земля.

Вся эта трактовка, однако, слишком спиритуалистична, северна для эллинско-болгарского пластического миросозерцания. Но в нем точно проведено это переживание звучаний и дыханий: из человечества во вселенную через мальчика, который уже становится как бы посредником, медиумом — между людьми и вселенной, и потому он единственный слышит дыхание моста — и

способен переслать сигнал от людей в космос, сказать внятное его языку слово <sup>1</sup>.

Знаменательно, что в болгарский жаркий полдень *два раза*<sup>2</sup> вторгается образ зимы: звук лопающегося зимой льда сопровождает первый и второй шаги моста. Этот звук словно пришелец из мира иного: откуда исходит зло и спасение — будто с Олимпа. Как в структуре античного представления, так и в болгарском повествовании дважды *deus ex machina* появляется перед зрителями: в прологе, чтоб завязать действие, и под занавес, чтоб разрубить узел.

Но мы пока умалчивали, что все совершившееся имеет ясное естественное объяснение: вычерпав реку, выпустив воду из моста, дав ему подышать и проветрив его кишки, люди и создали в нем тот вакуум, который заполнился его вторым сдвигом:

«— Воздух пошел в опоры! — кричали голоса. Возможно, новый сдвиг действительно произошел оттого, что в глубокие темные лабиринты опор вошел воздух».

Возможно, от этого. А возможно — оттого, что люди этого особенно единодушно хотели. Ведь опять перед нами со-впадение: впадение домашней человеческой жизни и космического бытия друг в друга. И то, и то имеют свое время, идут своим чередом: и когда-то опоры моста должны были вторично осесть. Это предусмотрено наукой и конструкцией. Но когда?.. И люди своим восстанием на мировой порядок — действиями, кажется, совершенно бессмысленными, просто *безумством* храбрых — оказывается, помогли космосу и ускорили событие, т. е. делали самое осмысленное дело. Правда — тут ма-а-аленькое уточнение требуется: люди-то своими действиями преследовали одну цель: временно задержать приступ воды, пока не прибудет хирург, создать ему условия для добротного отрезания мальчишко-

---

<sup>1</sup> А ведь это сейчас важная проблема XX века: язык земли, человечества — и возможный язык других разумных существ во вселенной. Как уловить сигналы друг друга?

<sup>2</sup> Четность и, в частности, число 2 при-сущи болгарскому миропониманию. «Къща» имеет 4 стены, и девушка, в болгарской песне умирая, просит своих 4 братьев выкопать ей могилу, имеющую 4 стороны (как дом). Число 2, однако, может иметь разные смыслы: парность, симметрия, раздвоение, схождение и др. В болгарском космосе оно очевидно не имеет смысла ни раздвоения (как германские антиномии), ни симметрии (как в галльско-романском мире), а именно замыкания, сведения концов с концами.

вой руки, — т. е. преследовали доступную масштабам человеческого миропонимания цель, а достигли цели космической: шел род людской в комнату — попал в другую. И лучшую.

И все? Все успокоилось, и вошел в свои берега округлый болгарский космос? Нет, недаром он муку принимал: он вышиб дно и вышел вон. Куда же?

В даль. Новелла кончается картиной вселенского кочевья:

«Танки шли на юг, все на юг, и туда смотрели их стволы, вглядываясь в простор. Простору этому ничто не угрожало, и оружия молчали, но машины все шли вперед, отпустив поводья тысяч лошадей в своих сердцах-моторах, шли сквозь этот жаркий полдень, раскаленный полдень мира».

Словно проснулся в сердцах болгар беспокойный дух древнего кочевья, когда орды Аспаруха прошли путь из Средней Азии к благовонным берегам Дуная. Или это уже смыкается с русским движением вдаль? Во всяком случае это выход болгарского мира из того замкнутого статичного космоса, типа Ньютоновой системы, который сложился к югу от Дуная, на Балканах, за оседлую самодостаточную жизнь в пределах его обозримой истории с VII по XX век. Болгарский космос приобщается к горизонтали мира и выходит на ристалище как зрелый муж, как сложившаяся культура. И дума его уже не о себе, а о судьбах мира:

«Если судьба одного ребенка может остановить часть человечества, то ради судьбы мира человечество должно остановить бег всей вселенной и дать ей то направление, которое нужно, чтобы спасти мир. По сути дела, это ведь единственно возможное направление».

И землю и солнце уже видит болгарин не как статично глядящие друг на друга по вертикали, но: «все, все устремится к одной только цели, *в одном направлении*, как земля вертится только на восток, и днем, и ночью, и в адском грохоте войны, и в спокойствии мира. Только на восток, всегда за солнцем, чтобы спастись, чтоб убежать из темноты своей собственной тени».

Смущает, правда, здесь этот нервозный мотив: «от самой от себя убегу» = движение в даль, подгоняемое страхом...

Июнь 1965

---

14.3.84. В е д у щ и й. Вот и прошла перед нами мыслительная повесть о болгарской повести. Да, мы тоже ведем свои художественно-интеллектуальные игры, ведем сюжеты из материалов, которые нам доставляют жизнь и природа прямо, и они же косвенно — уже переработанные в слове языка, фольклора, художественной литературы.

При этом разговор не может ограничиваться только национальным, а через него идет фактически обо всем, что захватывающе в Бытии. И это вполне законно: мы ж толкуем национальное — как мировоззрение, а оно — на мир, на всё, так что через эту призму и ракурс трактуемы все материи и сюжеты истории и общества, психологии и культуры, и даже естествознания, как увидим далее.

Но главный наш луч и вектор внимания: от Материи — к Логосу; главная цель: из реалий быта, из анализа образов, из акцентов и иерархии в них разных элементов — подвести к особенностям мышления, национальный тип связи понятий — почувствовать хотя бы, ибо дефинициям эта тонкая материя редко поддается. И всё же добыта очень важная формула русской логики: «Э т о н е т о, а...» («Нет, я не Байрон, я другой...», «Не то, что мните вы, природа...», не Наполеон, а Кутузов... — пафос «Войны и мира»...) и фундаментальный для России символ — о д н о н а п р а в л е н н о й б е с к о н е ч н о с т и:  $\vdash \rightarrow \infty$

Рассуждение шло как диалог, в котором русское и болгарское, облучая друг друга, взаимопознаются, причем каждое выступает попеременно то объектом, то инструментом анализа другого.

Все более отчетливо проступает натурфилософский ракурс исследования — 4 стихии: з е м л я , в о д а , в о з - д у х , о г о н ь — группируют вокруг себя всю прочую символику, что станет в дальнейшем основной методикой.



## О НАЦИОНАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

*(45 натурфилософских романсов на стихи Тютчева)*

15.3.84. В е д у щ и й. Приступаю к этому дорогому мне, многотрудному и многострадальному тексту. Трепет, естественно, охватывает, ибо замахиваюсь здесь на самое священное — и неприкосновенное: «Я» наше познать, «дом, в котором я живу», Космо-Психо-Логос России. Всё тут так чутко и чувствительно: всякий ощуп, вывод и перекос... А как не перекосить? По частям ведь можешь постигать — обходить это Необъятное. А всякая часть есть в принципе ложь: ложь Целого. Исправить может лишь всесторонность, всечастьность! А как же малому смертному их все охватить, обойти?

И тем не менее — манит магнит этой задачи, и очертя голову: «Ах, была не была! Кривая — вывезет!» — бросаешься в эту тему.

Так и я осмелился.

Правда, очень уж благоприятные сложились в моей жизни обстоятельства тогда, в лето и осень 1966 года, — и дух был жизнерадостен и смел и рвался к многотруднейшему делу: теперь — или никогда! И повезло мне тогда глубинно встретиться, вступить в беседу — с Тютчевым, его взяв в поводыри-Вергилии по русскому Космо-Психо-Логосу.

Совершалось это на дивном природном и жизненно-душевно-м фоне. Мы, ново-второ-брачные, приехали на лето на Смоленщину, на родину тестя, что недалеко от Брянщины, где Овстуг Фёдора Ивановича, — и там, в деревеньке Верховая Рославльского района, поселили нас с женою одних в пустующем летом здании начальной сельской школы в яблоневом саду. И там я каждое утро святое погружался в моление «богу» одного стихотворения: проникался им, беседовал с ним, толковал его, стремясь проникнуть через Тютчева в возможный русский Олимп и Пантеон.

Как раз перед этим я штудировал «Философию природы» Гегеля, учась вычитывать мысли не из мыслей (понятий, идей, рассуждений), а из прямо тел, существ, явлений Природы, постигая их как «тело-идеи», их язык и излучаемые смыслы. И этот натурфилософский метод я применил к пониманию Тютчева. Тогда, на Смоленщине, я набросал эскизы анализов, а по возвращении в Москву поселился в

деревне Фоминское близ Десны и там, живя сентябрь — ноябрь, доделывал, дожималь, доводил уразумения — до текста.

В итоге и получилось это сочинение.

Тут главное... — тут нет главного. Тут много главного. И поиск основного набора, фонда символов русской космогонии; и выработка особого способа анализа поэтического текста; и создание своего произведения — литературно-философского «романса» на стихотворение поэта; и сорассуждения с Тютчевым на разные философско-жизненные темы; и «физика поэзии», и «поэзия физики» — поэтическое естествознание; и метод «дедукции воображения», и много еще всякого...

Но — напрасно я упреждаю. Читай же, читатель. И будь снисходителен к опыту этому.

Да, надо еще в предварении сказать, что это — второй мой заход впрямую к постижению русской сути. Первый был сделан в мае — июне 1960 года, когда я писал главу «Русский образ» для «Теории литературы», что разрослось в целую книгу: «Опыт философии русской литературы», которая вышла (урезанная) в 1981 г. в издательстве «Искусство» под названием: «Образ в русской художественной культуре». Там был развит историко-логический подход к фазам становления художественного образа в русской литературе, — так что здесь я мог сосредоточиться на другой стороне дела: национально-космической, и другим методом работать, который я понимаю, как «дедукцию воображением» (или «имагинативную дедукцию» — назовем так для учености тем, кто любит).

## СРЕДИСЛОВИЕ ВЕДУЩЕГО

4.4.84. В е д у щ и й. — Нет, не дает мне покоя глава-часть о Тютчеве. И уже приготовив почти совсем рукопись, возвращаюсь еще кое-что объяснить тут, приготовить читателя. Ведущий — Сведуший ведь должен быть, а я-то уж знаю многие и разные реакции на предстоящий чтению текст.

Итак, готовься к труду, читатель. Анализы будут — как раскопки: добыть надо в поддоне каждого стихотворения, в его «культурном слое», те смыслы, символы и архетипы, которые не очевидны на поверхности. Или даже так: совсем очевидны — для наивно-детского, игрового зрения, — но не зрят того замутненные очи, игра ума труднее всего дается вышколенному специалисту, и чтоб увидеть лежащее на поверхности, надо в подспуд и глубину зарываться, там выправить зрение ума, сфокусировать — и взвидеть ближайшее.

Лопата же наша в этих раскопках — образ, или точнее: м ы с л е о б р а з, художественным мышлением производится эта работа, и в итоге возникает — текст, имеющий собственное и интеллектуальное и



художественное значение. Это тоже трудно понять: зачем это? Не понял же один маститый литературовед, подойдя с мерками рассудочной науки. По счастью, есть просвещенные и широко мыслящие умы, и вот письмо-отзыв Ю. М. Лотмана на «Космос Достоевского», что я прислал ему для опубликования в их «Семиотиках». Он отказал, но мотивы отказа очень хорошо объясняют особенность моего метода, так что, с разрешения автора письма, приведу оттуда выдержку. Хотя это к работе о Достоевском, которая написана позже, но метод этот вырабатывался как раз в предстоящей читателю моей работе над Тютчевым.

«Вашу статью я прочитал (бегло) сразу... а, получив Ваше последнее письмо,— еще раз внимательно. Скажу Вам откровенно, что решить ее судьбу «в двоичных единицах» («идет — не идет») мне очень трудно. С одной стороны, статья мне, безусловно, нравится. Более того, на мой взгляд, это одна из самых удачных Ваших работ, насколько мне они известны (я стараюсь за ними следить). Она, бесспорно, очень значительное явление. Но вот чего? Нашей культуры — вне всяких сомнений. А вот науки? Мое «с другой стороны» пояснит мысль: ваша работа глубока по мыслям, но мысли эти мне представляются скорее художественными, чем научными. И вообще статья — факт художественной прозы в большей мере, чем научной. Это не умаление ее. Кто не согласится с тем, что цветаевский Пушкин значительнее многих и многих научных аналитик —

Томов премногих тяжелей...

Но оттого, что он лучше, чем сочинения пушкинистов, глубже и ближе к Пушкину, он еще не становится фактом науки (он только показывает, что искусство обладает возможностями, неизвестными науке, и что подлинная гениальность в науке бесконечно реже, чем в искусстве). Я не случайно вспомнил Цветаеву: некоторое глубинное влияние ее типа мысли и жанра сочинения мне чувствуется и в Вашем «Космосе». Когда-то грань между наукой и искусством проводили по теме: «про химию» — значит наука, «про любовь» — следовательно, искусство. Теперь (как и в разнице между прозой и стихами) мы говорим не о теме, а о типе мысли. Ваши мышление — художественно. Это обнаруживается и в той роли, которую у Вас играет стиль, выражение мысли, и в том, как Вы относитесь к научным идеям: Вы ими вдохновляетесь, а не убеждаетесь, и читателя хотите вдохновить в большей мере, чем убедить. Нельзя же считать доказательством в научной сфере предложение прочесть «город» наоборот. А в искусстве это доказательство потому, что там доказательство все, что автор таковым считает. И это занимает структурное место доказательства.

Не хочу спорить с Вами по сути Ваших мнений — они, как мне

кажется, дают основание для спора. Но ведь бесспорно только мертвое. На Петра, Достоевского, Петербург и Россию я смотрю иначе, чем Вы. Но это *абсолютно* Ваше дело, и сюда вмешиваться я не считаю себя вправе. Сомнительно мне другое: как будет выглядеть Ваша *художественная* проза на фоне наших, явно иного жанра, с уклоном в научный рационализм, скорее даже в сальеризм, чем в художественность, изданий. Боюсь, такое соседство будет обоюдно невыгодно. А читатель, прочтя, после наших громогласных деклараций научности и точности, на тех же страницах Ваш «Космос», воскликнет:

Так вот куда октавы вас вели!

Я очень хорошо представляю Вашу работу в «Новом мире» или «Прометее», но не могу ее себе представить ни в каких «Трудах», «Ученых записках» или «Пролегоменах». Появись она в сугубо академических сборниках, она уже этим введет читателя в заблуждение и вызовет справедливые нарекания. Я убежден, что никакие «Академические известия» не должны печатать произведения типа «Пушкинской речи» Достоевского, сколь бы гениальна она ни была, как орган в церкви не должен разыгрывать гениальные балетные или оперные пассажи.

Таково мое личное мнение относительно уместности публикации Вашей статьи в «Трудах по знаковым системам» (еще раз повторяю, что речь идет не об оценке идей — кажущихся мне спорными — или блеска, интересности и талантливости статьи — кажущихся мне бесспорными, а о совместимости жанров)...

Мне будет очень грустно, если мое откровенное письмо оставит у Вас осадок досады, поскольку Вашу статью я читал со смешанным чувством несогласия и восхищения, а к Вам лично я отношусь с неизменной симпатией и искренним уважением.

*Ваш Ю. Лотман.*

*Тарту 25.II.73.*

— Такой отказ, дорогой Юрий Михайлович, — хочется тут же откликнуться, — дороже всяких одобрений, и теперь и читателю моему он проложит путь к пониманию. И, слава богу, не в «Ученых записках» идет этот мой текст, и не в науке, а в литературе, где такое — требуется: художественное мышление; также нет и чужеродных соседей рядом, а я у себя в книге, и «гомогенно» всё, если научно же выразиться, хотя предыдущие тексты-главы более рассудочны, чем предстоящие, где дано более воли воображению, ибо понял я и уверовал в объясняющую силу художественного мышления.

Что оно — художественно, это Лотман объяснил. Но вот что оно — мышление, это мне еще придется пояснить. Есть мысль — как

четкая форма, рациональное понятие, рассудочное определение, «мысль-атом», «мысль-частица» (если использовать современный взгляд на строение вещества); а есть «мысль-волна», «поле», более расплывчатое нечто, где рациональное сопряжено с эстетическим и эмоциональным. Это я называю — «мыслеобраз». Работа мыслеобразами есть особый род духовной деятельности, где соединяются рассудок и воображение, упражняется и рационалистическая наша способность, и художественная, и оседает она в текст, имеющий как научно-интеллектуальное, так и художественное значение. Предстоящий чтению текст — это интеллектуальная художественная проза — жанр, который дает писателю-мыслителю право и на «пиитические вольности», и на стиль несказанный, неказенный... И всякая мысль здесь — не однозначный тезис, а многозначный образ, что смысл свой имеет лишь в контексте, и может быть и игровой (с юмором) и даже ошибочной: как в романе один из персонажей может говорить «ошибочные» вещи — его поправят другие в споре, — так и тут: в анализах других стихотворений выправляются односторонние утверждения иных мест. Но они должны быть высказаны, чтоб контрмысль пошла, а не вычеркнуты — для гладкости и непротиворечивости: тогда на нуле общих мест пребывать будем, серо и уныло.

Так что надо не читать-торопиться, а со-воображать трудиться и представлять: предстоящий текст учит *культуре воображения*, которую так мало ценят ныне, в отличие от культуры рассуждения (которая — как военная «наука побеждать!»). Мысль-же-воображение движется не по прямой линии, в струнку-колонну мысль за мыслью, в затылок доводу вывод, а волочит целый фронт, шеренгу, цепь (все)-сторонних ассоциаций, упражняя своего рода *боковое зрение*, и они здесь не по-сторонние, а самонужнейшие и прямо относящиеся к «делу», ибо наше дело тут — есть дело всевязи. Не отвлеченное, а *п р и в л е ч е н и о е*, сволоченное *м ы ш л е н и е*. И требуется постоянное усилие: удерживать Целое в уме, к нему всё соотносить, его толщу — не тощу! — сразу чувствовать и пронизать.

Главный метод развертыванья мысли тут можно обозначить как *д е д у к ц и я в о о б р а ж е н и я* — из воображения и воображением. Если логическая дедукция есть метод развертыванья мысли и добыча новых понятий исходя из анализа данного понятия, — то дедукция воображением есть пристальное *вглядыванье*, *вслушиванье* в данный (или найденный) мыслеобраз — и *завиденье*: какими смыслами и производными связями он *чреват*, — и добыча таковых *на-гора* — этой руды — *породы* = *порождений мышления* с воображением; этой *супружеской пары чада* и суть «мыслеобразы».

И — *надеюсь* — последнее из *предварений*: тут будет развита художественная философия природы, *п о э т и ч е с к о е е с т е с т в о з н а н и е*. Зачем же, если есть физика и биология, география и бота-

ника? — Да затем, что науки душу живу ее, природы, теряют, не улавливают, превратив в объект ума и сырье потребностей человека. А в наше время, когда проблемы «экологии» и «защиты окружающей среды» от корысти и глупости человека и производства так остро встали, — столь важно усматривать в Природе не объект и пассив и сырье для нашего производства в угоду нашим же потребностям, — но самосмысл и самоцель и способность самообъясняться. И в этом плане язык четырех стихий, чья морфология: «земля», «вода», «воз-дух», «огонь», с Эросом в роли синтаксиса, — на котором далее будет разворачиваться наше постижение, — и выступает как сказ Природы человеку о себе самой и как бы на своем языке — в отличие от языка искусственных, чуждых ей терминов современной, якобы «точной» науки. В итоге же такого пропуска Природы в силовом поле, меж плюсом-минусом, в диалоге тютчевского стихотворения и моего объясняющего текста, и добывается новое понимание, и возникает новое произведение, которое я и обозначаю условно, как «литератур-философский», или «натурфилософский» романс.

Разрослось это Слово Ведущего — в целое и важное самообъяснение о методе (наподобие Декартова «Рассуждения о методе»), которое хоть новым, дополнительным Предисловием пускай. Но там оно, пожалуй, рановато будет, напужает, да и текст мой лишь теперь до него дорастает, а тут уж — в самый раз.

Так что ж, дадим его тут и так и объявим: «Средисловие Ведущего». И в самом деле: как есть «Пре-и-после-слова» — отчего ж не появиться и «средисловию», раз возникла в таковом надобность?

---

Задача — реконструировать возможную русскую космогонию, русский Олимп и Пантеон, набор основных «божеств»-образов-символов, архетипов в нем. Дело в том, что у других народов есть целостные космогонические поэмы, эпосы, по которым можно представить, что данный народ считает в бытии первостепенно-важным, что — второстепенно... т. е. иерархию ценностей и ориентиров, с которой во глубине души сверяется здесь человек в своем поведении и мышлении, строя жизнь. У эллинов такие поэмы: «Теогония» Гесиода, натурфилософские поэмы Эмпедокла и Парменида; у итальянцев — «Божественная комедия» Данте; у скандинавов — «Эдда»; у индусов — «Гимны Ригведы» и т. п. В русской словесности таких сводов и соборных словесных храмов, прямо трактующих о возникновении, составе и складе мира, нет ни в фольклоре, ни в

литературе. Но совокупными трудами поэтов такая национальная космогония собирается и отстраивается: выявлены сущностные силы и стихии национального Космоса, что дорого русскому уму и сердцу.

Во всей поэзии, однако, потонешь... И вот я взял том стихотворений Тютчева, наиболее натурфилософа из русских поэтов, на такой эксперимент: если рассмотреть это как цикл и космогоническую поэму типа Гесиодовой «Теогонии», — какой в итоге прорисуется пантеон, набор руководящих мифологем? И принялся вникать в стихотворение за стихотворением, читая каждое как своего рода «гомеровский гимн» тому или иному «божеству»: Проблеску, Бессоннице, Весенней грозе, Последнему катаклизму и т. д. И стала прорисовываться особая, русская картина мироздания. Для верности я каждый образ, помимо его использования Тютчевым, проверял его вариантами у других русских поэтов.

А еще более отдаленная цель предпринимаемого исследования — докопаться до национальной логики. Подозревается, что у каждого народа есть особый склад мышления, система своих категорий или особое соотношение понятий, присущих и другим народам. Есть что-то, что побуждает вести рассуждение особым образом, среди каких-то своих проблем, их решая, и движая мысль в направлении к каким-то целям...

Однако уже по невнятному способу моего представления этой проблемы можно заключить о ее трудной уловимости и летучести. Связано это, очевидно, с тем, что национальная логика есть одна и из наиболее имматериальных граней той целостности духовной жизни народа, которую в классической философии обозначили понятием «дух». Но этот «дух» разлит во всем. Где пункт его наибольшего сгущения? Есть ли особый предмет, исследуя который можно бы было подступить к нему ближайшим образом?

Мифолого-религиозное сознание имело такой предмет — божество. Хотя мировых религий немного, однако у каждого народа они наслаивались на какой-то особый комплекс жизненных и духовных ценностей. В итоге срастания и формировался национальный образ Бога. Однако мало народов, у которых этот образ получил четкое выражение. Большинство — таких, которые его заимствовали. В этом акте принятия веры само заимствование, т. е. не доморощенность, а данность, под-

твержденность и другими народами: значит, не только мы одни так полагаем, но и другие! — служило удостоверением и показателем священности и истинности этого образа.

Так что, как правило, народы улавливали веры и закрепляли у себя странствующих богов. Конечно, улавливали по похожести с непроявленным своим образом божества — своей сути. Но все равно принятый образ — по сходству, смежности ли — но встал *вместо*. Так народ и начинает жить с богом-аллегорией, с богом-метафорой своего — с косвенным, представителем, заместителем, оттеснителем своего образа, своей сути.

Ибо заемный явился многоглаголивым, пришел со своим Словом, системой идей, догматов — и свой тут же показался нищим, стал даже обобраным: ибо то, что и было словесным, высказанным, сразу стало выглядеть жалким перед разработанной системой веры. Свой уходит — в «невыразимое» (Жуковский), во «всемирное молчание» (Тютчев), в универсальное слово «того...» Акакия Акакиевича — этого бессловесного русского домового, униженного громогласным «значительным лицом». Ему уж нет слова, ибо слово похожее, это верно, но все же *не то* действует в жизни, мысли, языке.

Но национальная суть живет (ибо жив народ) и выражается, только уже не прямым, не чистым, а смешанным образом — и особенно так в сфере серьезного слова: чем ближе и вплотную подступают мыслители и писатели этого народа к главным проблемам бытия, к прямому их выражению, тем более натянутыми становятся мысль и слова, точно вступают в казенный дом, где их засасывает чужой ритуал и они бешено отбиваются, противясь чужеродной системе мысли и слова. Отсюда — бросающаяся в глаза *полемичность* русской мысли и литературы, ее ориентированность (и в отталкивании) на западноевропейскую цивилизацию, которая представлялась из России готовой и завершённой.

Реконструировать исконную целостность национального мировоззрения по реликтам и рудиментам в фольклоре нельзя, ибо фольклор — оттесненная словесность. (К тому же неизвестно еще: целостность мировоззрения исконна или вырабатывается — есть почва или итог исторического развития народа?) Когда с принятием хрис-

тианства утвердилось заемное мировоззрение и оттеснило несформировавшееся свое, национальная суть стала выражаться в том и в другом вместе и в их противоборстве, при том, что каждый из них порознь стал иметь меньший объем и качество содержания, чем раньше, при их независимости. И христианство, оторванное от своего родного космоса — Ближнего Востока, утратило какую-то важную свою материю, локальность (обретая, может, более изыскиваемую народами универсальность). Пересаженное, оно тоже сиротливо, с оборванными корнями — как-то привьется?.. Оно чуждо народу, мало понимается — и не конкретно (хотя бы оттого, что передается на не родном ему: латинском или церковнославянском — языке). И местное мировоззрение — свой пантеон ставится в униженное положение, хотя он был способен при непринужденном развитии выражать и духовные универсалии, а теперь он — в сказочке, в загадке, заговоре — на задворках словесности таится — и тоже не распрямлен, а сплюсчен.

Исследуя русское мирозерцание, мы имеем случай сознания ориентированного, сбиваемого с постепенности своего вырастания и потому призванного на постоянный поиск себя (а не иметь свою суть как готовую данность). Причем эти вторжения непрерывно возобновлялись мощными импульсами на протяжении русской истории: призвание варягов на власть; принятие христианства; татаро-монгольское иго; прививка Петром I западноевропейских форм быта, государственности, культуры; французский язык в XIX в. и т. д. Так что история русской мысли и слова — это жизнь Ваньки-встаньки: стоит, получит удар, пригнется, а то и падет — и опять встанет.

Такое положение русской мысли и слова — её ориентированность на другое — сразу позволяет сделать несколько предположений о возможных здесь руководящих идеях и ценностях. Они не могут быть идеями: законченное целое, совершенство, форма (греческая мысль), «я», «самость», «в себе и для себя», «опосредствование» (германская мысль) и другие... Очевидно, открытость, всевосприимчивость, распахнутость, незавершенность, поисковость, отсутствие начал и концов, зато способность начинать сразу, *in medias res*, танцевать не от печки; невозможность силлогизма, зато развитие иных, незамкнутых форм мысли; отсутствие четких оппозиций: добро-зло, правый-левый (возможных при определен-

ном, завершеном космосе народа)<sup>1</sup>; устремленность рассуждения не в изыскание причин и происхождение вещей, а в их призвание; допущение самостоятельного бытия разного, и отсюда толстовское «не соединять — сопрягать надо» («сопрягать» — это и приноравливать-ся); большее упование на неизведанные возможности жизни, случай в ней («везение» и «авось»), чем вера в жесткую необходимость и предусмотрительность, — вот несколько пока гипотетических соображений, которые я позволяю себе здесь высказать, чтобы подробнее предстали проблемы работы.

Однако в проделанном рассуждении произошла подмена понятий, с которыми мы работаем: национальная логика — национальный образ божества — мировоззрение — философские категории. И мы уклонились от целостности национального духа и его образа. Более того: в последнем рассуждении вроде вообще отвергается применимость категории *целостности* к русскому складу мышления, поскольку настаивается на принципе незавершенности бытия.

Конечно, нет здесь той законченной целостности, которую обозначают как «цикл»: не все Слово сказано — это вулкан явно действующий (в отличие от древнегреческой цивилизации или древнеегипетской, которые стоят уже недвижные и позволяют свое обозрение в целом и по частям — и видно их соотношение с целым). Здесь можно проделать лишь ориентировку в пути. Но как человек идущий все свое носит с собой, так и народ в каждый момент собран вместе со своим наследственным скарбом. Погибни человек в пути — и мы завершим его и будем говорить о его деле. Оборвись история народа в силу какого-то мирового катаклизма, и мы будем говорить: то, что мог, он уже совершил. Так что в применении к народу-путнику можно говорить о целостности *sub specie mortis subitae* (в ракурсе внезапной смерти) — в смысле: что мы имеем на сегодняшний день?

Конечно, человек-путник может быть понят как целое лишь вместе со своим *путем*, на который он вышел, готовился и который ему предстояло пройти: вся его ор-

---

<sup>1</sup> Исследование В. В. Иванова и В. Н. Топорова «Славянские языковые моделирующие семиотические системы» (М., 1965), приняв систему оппозиций как инструмент анализа и остов реконструкции, — выявило скорее то, что общее в славянском мировоззрении с индоевропейским, и не видно там его особенности.



ганизация, структура — на этот путь настроена, и связи частей там, в организме, не только между собой налажены — то был бы еще «непутевый»<sup>1</sup> состав, — но координированы с возможным путем-дорогой. Вот почему не может эта изыскиваемая целостность пониматься как индивидуум (замкнутый организм, центростремительность бытия) и через идею индивидуальности, ибо это есть стянутость, представление бесконечного как совершенного. Надо всегда учитывать, что это *как бы* совершенное: лишь по ограниченности нашего кругозора, срока и сил завершаемое.

Во всяком случае из вариантов идеи целостности нам более подойдет не индивидуальность (букв. — «неделимость»), а **с о б о р н о с т ь**. Недаром и основатель Московского княжества — Иван Калита и первые цари — назывались «собиратели земли русской». Недаром Русь, Россия, Москва — имена собирательные: и к земле, и к народу применимы (как и русские обозначения других стран и народов: жмудь, мордва, «поеду в Татарву»), в отличие от *Eng land, Angleterre* — которые только землю, страну обозначают<sup>2</sup>.

\* \* \*

Познавать национальное В с ё народа через образ божества тем удобно, что в божестве в узел стянуты основные представления народа — и не только об идеальном, лучшем, но и страшном; божество не только духовно, но и стихийно, связано с материями мира, есть квинтэссенция бытия, т. е. пятая сущность, однако связанная с другими четырьмя: землей, водой, воздухом и огнем. Идея «бога» поэтому богаче содержанием, чем понятие «дух»: последний изолирован от телесности мира, не укоренен в национальном космосе: природе, пространстве, времени

---

<sup>1</sup> NB этот русский способ представления человека как «путного» и «непутевого» — от идеи *пути*.

<sup>2</sup> «Как ныне собирается вещей Олег»... — тип русской мысли и фразы. *Сбирается* — движение в даль, это главное в России, в «путь-дорогу», есть куда собираться — выход. Время же не играет роли: не к спеху, можно отложить дело, нет острого чувства момента, которое в слове «теперь» (или никогда!). «Теперь» — миг, моментальность, точка (ср. гегелевский анализ «здесь» и «теперь» в «Феноменологии духа»). «Ныне» — длительное настоящее. И звучность в нем медленная, протяжная, в отличие от колющего «*теперь*» (а по-немецки и совсем пронзительно и режущее — *jetzt*).

т. д. «Дух» — абстрактен и бесцветен, всеобщ и универсален, одинаков, поскольку в нем должны быть выветрены все особенные локальные приметы. «Дух» не может быть поэтому национальным: национальное есть утяжеление, отелеснивание, «засорение» духа, ибо дает ему плоть и краску. «Дух» — это вода дистиллированная, перегнанная, очищенная от солей и микробов — и одинакова на всех землях и под всеми солнцами: это  $H_2O$ , формула воды, абстракт. А божество — это вода ключевая, родниковая, речная, ледяная, теплая, морская, это Волга, Гиппокрена, Нил, Нереида — у него особый нрав.

Если использовать древнее представление мира как одного бесконечного существа, а также деление всякого существа на душу и тело, то «дух» есть только часть состава бытия, невменяемая к другой, телесной, тогда как «бог» аналогичен человеку: есть и дух мира, и сам мир. Мифы о воплощении божества в мир, о творении мира являют перетекание от духовности к телесности и наоборот: божество ведаёт, в нем отзывается боль листа, а в духе — нет; так же как в человеке: у его бессмертной души хата с краю, она ничего не знает об ощущениях, желаниях, страданиях — это каждый знает частично и по себе: когда он сосредоточен в мысли, созерцании, забыта зубная боль, не доходит шум улицы.

Недаром и в мифе о Страшном суде нет роли у Святого Духа: он не будет судить, ибо он не знает, что судить, не различает в поступках и составе существ: он невинен как голубь. Судить будут Отец и Сын, которые причастны к телесности мира и человека: первый — через творение, второй — через воплощение.

Акт суждения и есть перебрасывание моста между пустотным разумом, миром идей, универсалиями, — и материей, вещами. В нем происходит таинство соединения души с телом.

Но вот уже я заговорил незаметно категориями западноевропейской и, в частности, германской мысли: ибо, чтобы единство души и тела, духа и материи стало проблемой, а его осуществление — таинством, нужно, чтоб предварительно было произведено в представлении это рассечение мира и каждого существа надвое. А это ведь необязательно так: Китай, отчасти Индия, многие народы Африки не имеют этого рассечения и этих проблем, а имеют другие.

От чего же это зависит — различие национальных

представлений? От того ли, что у всех один путь, но одни народы, например европейские, прошли по нему дальше, а другие еще не дошли до этих ступеней абстракции? Такая точка зрения была в науке (особенно в XIX веке и начале XX в.) и дала много результатов, показав, что и римский род имеет аналог у североамериканских индейцев, а греческая мифология или канонические библейские мифы могут быть истолкованы на основании бытующих ныне аналогичных сюжетов у туземцев Новой Гвинеи и т. д. Значит, и греки знали эти стадии, только забыли их и ушли дальше. Отсюда обратно: туземцам Новой Гвинеи предстоит тот же путь цивилизации и философии, что пройден в Западной Европе. Гвинея — прошлое Европы, Европа — будущее Гвинеи (с национальными особенностями — теми или иными вариантами).

Такая концепция удобна, так как, располагая все бывшее и могущее быть на одной линии, обещает относительно легкое познание всего — на основе, естественно, принятой за образец наиболее развившейся западноевропейской цивилизации. Под нее, ее способ мышления все подверстывается, и из ее категорий и исходят при описании неведомого мира — который тут же превращается, в основном, в ведомый, давно уже известный, но любопытный как краска и вариант.

Таким образом, происходит незаметная для мысли нивелировка, которая не дает нам увидеть нового, а подсовывает вместо него то, что мы уже знаем, подтверждая тупую самоудовлетворенность нашего всезнайства еще новым примером.

Причина — то, что на себя кума не оборачивается: считает, с упоением трудясь, туземных кумушек, а не хочет посмотреть на себя как на туземное: т. е. английское, русское, итальянское увидеть так же, как мировоззрение жителей Новых Гебридов или племени банту. То есть: чтобы нам открылись новые возможности познания, нужно увидеть локальность, ограниченность того мыслительного аппарата, логики, систем представлений, идей, ценностей, с которыми мы работаем. Чтобы раздвинуть пределы нашего познания, надо их увидеть — пределы, до которых мы, не подозревая того, доходим, а мним, что взираем в бесконечность.

Проблема эта давно почувствована: что на английском языке, например, нельзя точно представить мировоззрение индейцев Хопи (ср. гипотеза Сепира-Уорфа),

и лингвисты в столкновении языков высекают искры обоюдопознания. XX век выработал математическую логику — как дистиллированный, нейтральный инструмент, «метаязык», при помощи его стремясь представить, минуя национально и мыслительно ограниченный словесный язык, всё.

Но этот инструмент имеет свои ограниченности. Он возникает на основе числовых представлений западноевропейской мысли (другие народы знают иные системы числа и в них мыслят о мире).

После того как Кант произвел критику чистого разума, описал его устройство, разумом стали оперировать (в пределах его способности) как чистым. Самокритика, проделанная Кантом, представлялась достаточной. Но ч и с т л и Ч и с т ы й р а з у м? То его устройство, что описано Кантом, есть ли всеобщее, единое, «инвариант» разума для всего человечества? Не есть ли он домашний западноевропейский или, еще уже: *германский* образ чистого разума?

Допустим последнее предположение верным. Что мы теряем, что выигрываем? Теряем в уверенности в тылах и не можем уже так простодушно и дерзко наступать в познании окружающего мира. Однако выигрываем в самопознании, что мы есть и что наш разум, которым мы действуем...

И поскольку несамокритический чистый разум стал вертеться на холостом ходу в познании других народов и их мировоззрений, повторяя одну песенку на разные лишь лады, — нет ли у нас надежды услышать иную песенку, если подвергнуть критике «нечистые разумы» народов?

То есть, выдвигается предположение: тот разум, логика, которыми оперировала наука, предполагая их единными для всего человечества, таковым не является, это заблуждение. Второе: однако надо предположить, что Абсолют есть, и есть одна Истина всему. Это надо предположить, чтобы не впасть в расслабляющий дух скептицизм и плюрализм: лишь домогаясь единого, дух человеческий разворачивает максимум того, на что способен, иначе киснет и дрябнет в остроумных наблюдениях и ображениях. Этого единого каждый народ домогается со своим талантом. Этот талант есть национальный разум. Это не единый для всех чистый разум, у него особое устройство.

Если попытаться отдать себе отчет в нем, то станет

видно, почему с помощью этого устройства из бытия извлекаются именно эти, а не другие истины, обнаруживаются именно эти проблемы, задаются такие-то цели, идеалы и смыслы жизни человеку. Отдав себе отчет в этой реальной разности там, где мнилась одинаковость, прочистив оружие познания, можно надеяться и окружающий мир не *освоить* — т. е. уподобить себе таким, какие мы есть, — но воистину познавать в нем иное, неведомое, совершенствуя одновременно и свой человеческий состав.

(Однако схема, в которой велось последнее рассуждение: человечество, всеобщее или национальное «я» как субъект, а окружающий мир как предмет, — тоже есть априорное, заданное деление европейской логики и, как показывают, например, работы Б. Уорфа о языке индейцев хопи, Watts «The Spirit of Zen», — народы, не членящие мир на субъект-объект, познают в нем принципиально иное, «что и не снилось вашей философии».)

\* \* \*

Итак, каково же устройство русского разума — того, в котором мы мыслим? Откуда он в нас вошел? Из языка лишь? Из слова, из научения и книг? Или недаром говорится, что мы *всосали* что-то с молоком матери? Как «познание» есть самое абстрактно-духовное и самое телесно-эротическое действо, так и молоко матери не только плоть нам передает, но и состав и строй космоса, который ее, мать, вскормил и всех кругом: молоко, эта белая, онебесненная вода, кровь земли, как ген и семя, носит и передает не только телесную, но и духовную монаду: то, что называл Платон «идеями-воспоминаниями» о предшествующем бытии, а Лейбниц — «врожденными идеями».

— Но, помилуйте, как можно! Такой вульгарный материализм и биологизм какой-то! Ведь устройство ума есть нечто столь отдаленное, столь сублимированное и опосредованное столькими промежуточными ступенями!.. О молоке допустимо судить в биологии. Об уме — в философии. «Всосать» что-то «с молоком матери» допускаем разговорному языку. А соединять и то и другое: и молоко, и ум, и молоко матери — допускаем лишь фантазии, в несерьезном, необязательном мышлении — в поэзии.

Ага! Вот мы и добрались.

Выяснить «нечистоту» разума мы будем через поэзию. Оба они — брат и сестра во Эросе, который всё соединяет: не только в деле природного порождения существ, но и в труде (замысел и орудия труда и силу — с материей вещей), и в искусстве (образ с материалом); и в познании (мысли — с предметом): Эрос, по Платону, одушевляет умы в философской беседе.

И национальное Всё вообще-то создается и определяется национальным Эросом, который соединил именно это небо с этой землей и водой — и именно так, а не иначе: через горные реки, а не море; сотворил и расселил здесь именно этих краснокожих или белолицых людей, сопряг в любви этих жен и мужей, научил их любить именно эту, а не иную пищу; через особый ритм времени года создал в людях ритм быта, чувство времени; пространство расположил им по далям, ширям — или вертикалям: высям и глубинам; развязал язык: соединил небо с небом и строй звуков в хранине рта привел в резонанс со строем национального мироздания и музыкой сфер. И когда уже пошла *отвлеченная* мысль удаляться в свою дистиллированную и отрешенную самостоятельность, — *откуда* она стала *отвлекаться*, *от чего*, и не носит ли в самом удалении, в своей самой спиритуалистической организации — сродства со строем национального космоса, от которого она начала *отвлекаться* и *воспарять*?

Значит, если мы хотим уличить чистый разум в национальной «нечистоте», надо заняться *привлечением* отвлеченного мышления — уловить его в связях с телесностью национального бытия.

Один путь — через язык. В этимологии и метафоричности слов он отражает материю национального космоса; в структуре — национальный Эрос: способ связывания, соединения вещей, людей, идей... Но то, что отвлеченное мышление народа предопределено строем и материей его языка, — в самом языке не видно: это станет проявляться при анализе актов отвлеченного мышления и при их сопоставлении с языком. Но где они?

Отвлеченное мышление в чистом виде — в философии, в науке. Но Науки нет, сейчас — науки: химия, лингвистика, литературоведение. Национальный остов, строй и направление мысли в них погребены под международной терминологией, и лишь сук какой связывает их с древом национальной мысли: его найти еще надо, и как за деревьями не увидишь леса, так и за сучьями и ветвями можешь не узреть дерева. Однако тем больше заслу-

га, если удастся в остане даже таких специальных и насквозь, кажется, космополитических умствований обнаружить национальный Эрос.

Философия. У народов, которые создали системы философии, свои логики, можно исследовать образность у философов (как рудименты национальной телесности), надо сопоставить натурфилософию с логикой. Однако нельзя здесь оставаться только в философском ряду. Надо непрерывно его унижать, сбивать спесь и уличать в самых сублимированных построениях те же ходы, что и в бытовых речениях, а связь этих-то уж с телесностью очевидна.

Можно, напротив, начать снизу: с быта, обихода, утвари, обычаев, того, что есть предмет этнографии, — выводить оттуда, какие ходы должен бы был при таком строе бытия делать отвлеченный рассудок народа, и проверять дальше по народной мудрости, фольклору, загадкам вплоть до отвлеченных философских сочинений (если они у народа есть).

Как видим, везде здесь надо все время пробегать мыслью путь от корня до макушки, с макушки до корня древа национального космоса и мысли. Поэтому и на этаже фольклора, как он ни кажется многообъемлющим, нельзя остановиться. Народная мудрость должна быть выверена национальной культурой — что уцелело и развилось после бомбардировки цивилизацией, в ходе контактов и влияния других культур. Если найдем единое в фольклоре и Тютчеве, это уже имеет достоверность — значит, присуще национальному мышлению. (Хотя, конечно, ни одно утверждение здесь и по незавершенности процесса, и по невидности всех связей не может превышать достоверности гипотезы.)

Исследование национальных верований, религии, тоже не должно останавливаться только на собственно религиозных представлениях: божествах, мифах. Поскольку это — сфера *идеала*, религиозные образы могут быть лишь частичным его осуществлением, и он должен проявляться и в других, нерелигиозных формах. А для такого народа, как русский, у которого официальная религия: православное христианство — заемна, а свой естественный пантеон не успел достаточно развиться, потребность в идеале оказалась не утолена в этих формах, и затем мы видим в XIX в. ненасытимые искания общей идеи, верований, цели, смысла. Если в античном мировоззрении боги были даны и затем шла лишь работа их

переосмысления, и не было богоискательства и богостроительства, то в России явно ощущался — и в XIX веке — недостаток своей мифологии (ср. «Философические письма» Чаадаева — об отсутствии преданий), и уже в форме литературы шло творение не только художественных образов, но имеющих более бытийственное и нормативное значение (ср. известная мысль, что после романов Тургенева и созданных им женских образов тургеневские девушки явились в России во плоти). Отсюда и страстность литературных споров — как полемики религиозных сект. И то, что образы русской литературы: Онегин, Татьяна, Медный всадник, Демон, лишние люди, Мертвые души, Бедные люди, униженные и оскорбленные, Ревизор, Шинель, Обломов, Рудин, Базаров, Помпадур — явились созданием своего рода русского пантеона, обнаруживает хотя бы говорящесть и многозначительность имен — как эпитетов богов (Феб = «Лучезарный», эпитет Аполлона).

Онегин — это всеобщий русский мужской «Он» (и таким его видит Татьяна: «Ты чуть вошел, я вмиг узнала, Вся обомлела, запылала И в мыслях молвила: вот он». «Он» обязательно рвалось на персонификацию — и во вступлении к «Медному всаднику» это видно). Само соединение *Евгений Онегин*, столь магически сродное русскому слуху, — реализует основную русскую звучность. Но об этом дальше. Пока лишь укажем на созвучие этому в «не белы снеги»: «*Не*» и «*Снег*» как одни из основных божеств-стихий русского пантеона, имеют в имени этом свое прямое и перевернутое звучание: *Онегин*; и то же «нег» в обращении — *Евгений*. (В этом имени еще много можно узреть: например «й» — истаевание гласного звука в бесконечность, а значит: незавершенность, незамкнутость — в отличие от аналогичных имен в других европейских языках: Eugene, Ожен, Юджин и т. д., которые закрыты, определены.) И Лермонтов, выводя своего героя от имени пушкинского предка, очевидно, не слухом своим ловил генеалогию, а скорее отвлеченным рассуждением: Онега — Печора. Скорее слухом своим он назвал *Демона*.

И последующие герои русской литературы небезобидны в мифотворческом плане. Достаточно указать на созвучие имени *Ставрогин* божееству древнеславянского Пантеона Сварогу (упоминается и в «Слове о полку Игореве»). А «Карамазовы» тоже имеют для русского слуха осмысленное звучание: «Кара», по древнему соседству с



татарами и тюркскими народами, знается как «черный», и все слово вполне читается как «Черномазые», т. е. вариант Черта, «Бесов» — опять демонических сил.

Наконец Русь, Родина, патриотическая идея в России наиболее насыщала жажду идеала.

Но то, что мы здесь, начав со сферы религии и верований, не могли удержаться на этой территории, а перешли на другие, есть довольно объективное свидетельство, что русский дух не нашел себе даже более или менее адекватного воплощения в боге, божествах, так что, как ни удобно было бы вести исследование нашей проблемы, взяв за предмет сразу этот обычно узел национальных космических представлений и идеалов, — здесь этот предмет совсем недостаточен. Более того, может дезориентировать своим именем: будто мы «бога» дознаёмся, тогда как это — условный знак, под которым — национальное «Всё».

(Однако, к сожалению, все остальные обозначения: «всё», «космос», «бытие», «сущность», «истина», «идея», «идеал» — менее емки по содержанию, более кастово-научны и менее просты, чем мифологема «бог», которая, содержа в своем объеме все эти и многие другие идеи, еще и имеет образ существа живого — антропоморфный или иной — так, что является воистину плодом длительного синтеза идей или, скорее, их синкреза.)

И все же для нашей цели более всего годится по эз и я. Она столь же промежуточна между духом и природой, как и язык, но она — деятельный язык. Она непосредственно переливает природу в слово. Она слушает: ей космос подсказывает, природа внушает — и вдруг родится слово, настроенное в лад, и хоть духовно, но носит строй бытия.

Если бы природа возговорила человеческим голосом, она бы, наверное, поэзией говорила. Рифма — установление связей между вещами по истине-естине<sup>1</sup>, а не по нашему смыслу. Здесь ближе всего можно строй мысли поверить строем природы и искать их соответствия друг другу — те, которые уже не видны в огражденной обители надменного рассудка, которые он отвергает за собой, как грязные, вериги, мешающие ему вознестись. Так парвеню не любит упоминаний о своем низком проис-

<sup>1</sup> Русское «истина» — от корня: «есть», как на это обратили внимание в русской философии (П. Флоренский), — в отличие от лат. *veritas*, в основе которой тот же индоевропейский корень, что и в нашей «вере».

хождении и не хочет знать мать с отцом, компрометирующих его светскость. Но все успехи разума как раз связаны с тем, что и он дитя Эроса и, борясь с отцом, все равно его кровью питался — иначе бы бесплодны и пусты были его творения.

Поэзия — мысль природы. Но уже мысль. Потому она столь же сродни разуму — она производит первое и грандиозное отвлечение от тела мира, по сравнению с которым уже последующие отвлечения разума кажутся уточнениями.

В то же время на правах шелеста листьев, гула ветров, громогласия стихий она вливается в природу как прибавление от человека и его духа к ее бытию — и что-то там тоже производит, заклиняет.

---

1. 9. 85. В е д у щ и й. Исследуется нами далее столько же русское, сколь и мировое: «русский образ м и р а» — значит, в его орбите обо всех явлениях бытия возможны размышления (тем более: на материале ф и л о с о ф с к о й лирики Тютчева), и для автора это представляло не менее увлекательный сюжет, чем описание особенностей русского космоса.

Также отдаю я себе отчет в условности мифологемы «русский космос». Это — некая идеализация, а не географическое понятие. Велика Россия и разнообразнейшие включает ландшафты, и Сибирь — русская земля...

Каждое из рассматриваемых далее стихотворений может подвергаться анализу с разных точек зрения: в конкретно-исторической связи русского литературного процесса XIX века, как некое идеологическое высказывание и отражение общественного сознания; как момент в биографии поэта, лично-психологическое явление и т. п. Нисколько не умаляя значимости этих подходов, напротив, опираясь на них, мы сосредоточиваемся на другом аспекте творчества Тютчева, который уже достаточно очерчен выше.

---

Приступая к эксперименту, прежде всего стараются убрать помехи, сбивающее влияние иных сил и полей. Так и я, чей ум и душа будут прибором в предстоящем опыте, должен освободиться от предвзятых схем и априорных представлений о том, что есть «русский дух» и чем он «пахнет», но превратить себя в вакуум и *tabula gasa* и кандидовски внимать... (Эх! а сколько уже под

шумок, обозначая задачу, набросал предвзятых понятий!  
О, рок речения! Silentium!)

Итак, у нас нет слов. Нет идей. Только ожидание. Превратимся в слух и вонмем те слова, которые среди всемирного молчанья говорит сам поэт. Потому что, идя со своими идеями и словами, мы заглушим и не услышим собственный голос русского мира.

Скуп поэт: стихов мало, а названий и того меньше. Тем они дороже, те немногие заглавные слова, которые разжали крепко стиснутые уста. Вот эта колдовская абракадабра — бессвязные пифийские речения: Проблеск, К. Н., Весенняя гроза, Могила Наполеона, Cache-cache, Летний вечер, Видение, Бессонница, Утро в горах, Снежные горы, К N. N., Последний катаклизм (Пробуждение), Вечер, Полдень, Лебедь, Конь морской, Успокоение, Двум сестрам, Безумие, Странник, Цицерон, Осенний вечер, Листья, Альпы, Mal'agia, Весенние воды, Весеннее успокоение, Problème, Сон на море, Арфа скальда, Silentium!, Фонтан, 29-е января 1837, 1-е декабря 1837, Итальянская villa, Весна, День и ночь, Колумб, Море и утес, Русской женщине, Наполеон, Поэзия, Рим ночью, Венеция, На Неве, Два голоса, Первый лист, Наш век, Волна и дума, Предопределение, Близнецы, Памяти В. А. Жуковского, Неман, Последняя любовь, Лето 1854, 1856, Н. Ф. Щербине, Успокоение, На возвратном пути, Декабрьское утро, Е. Н. Анненковой, На юбилей Князя Петра Андреевича Вяземского, При посылке Нового завета, Н. И. Кролю, Другу моему Я. П. Полонскому, Накануне годовщины 4 августа 1864 г., Пожары, Мотив Гейне, Ю. Ф. Абазе, К. Б.<sup>1</sup>

Вот пантеон. «Немного слов доходит до меня» — как осколки античных статуй, фрагменты сочинений древних философов. И все же по рудиментам реконструируют...

Здесь заметна группа иноземных божеств и слов — как для Греции те боги и идеи (пифагорейские, платоновские), что пришли из более древнесловесного Египта. Русский космос имеет соседство и на него ориентирован: это западноевропейская цивилизация. Могила Наполеона, Цицерон, Альпы, Арфа скальда, Итальянская villa,

---

<sup>1</sup> Эта работа делалась с помощью издания: Т ю т ч е в Ф. И. Лирика в 2-х томах. М., «Наука», 1965. Издание подготовил К. В. Пигарев. Рассматриваются стихи в основном I тома и используется тамшнее их расположение.

Колумб, Наполеон, Рим ночью, Венеция, Мотив Гейне. Это то, что *до* нас родилось, есть данность, а не самопроизвольно возникает в нашем космосе, и на что мы испытываем потребность прореагировать.

Некоторые идеи еще не русско-словесны (зачеркиваю «еще»: ибо неизвестно, от того ли, что им не пора, или от того, что вообще они не присущи).

Иностранные идеи-слова гуляют у Тютчева по русскому пространству в своем собственном, а не натурализованном виде; иные заземлятся: «проблемы», «малярия», — но лишь по виду слова, ибо мысль и вещь все равно не совсем свои. С другой стороны, такое название иностранным словом есть способ застенчивого слова: явление (например, заповедь всемирного молчания) остается в сфере табу: и описано, и в то же время не беспокоено, ибо не названо собственным именем, а словом условным: через *Silentium!* можно, а послушайте, как бы звучало «Молчание!»? — не в духе ли «Молчать! (Не рассуждать!)»? Не убивало ли бы высказывание этого слова саму идею невысказываемости? Поэтому ее понадобилось зашифровать. И, собственно, когда в XIX веке поверхность русской жизни и мысли отчасти обслуживал французский язык, — это некоторым образом и устраивало суть русской жизни: сохраняло ее целомудрие, незаболтанность, она пребывала священной и неприкосновенной.

Какие же обозначались с о б с т в е н н ы е божества, идеи и слова? Какой космос стал здесь вырисовываться из хаоса?

Во-первых, силы природы. Много связанных с о с в е т о м: Проблеск, Летний вечер, Видение, Утро в горах, Вечер, Полдень, Осенний вечер, День и ночь, Рим ночью, Декабрьское утро, Пожары. Больше всего утр и вечеров, меньше ночей, еще меньше дней. Значит, не чистый свет, не абсолютная тьма, но их грани, когда что-то н а п о р о г е (исчезновения, ухода — или прихода). Это выражено и идеей: проблеск — не свет, но *просвет*. Недаром так отягощен свет: *осенний* вечер, *декабрьское* утро, утро в *горах* — большие препоны.

Со светом связан с о н, идея видения: Бессонница, (Пробуждение), Сон на море. Здесь тоже нет чистого сна, самодовления ночи: она *соотнесена* (как и выше свет: *День и ночь, Рим ночью*). Она *белая* ночь — бессонница есть открытые глаза во тьме, т. е. видение, внутреннее зрение, опрозрачивание тьмы, тоже проблеск: не

дан ей покой, ночи, не отпущена она на волю. Либо берется грань сна — пробуждение, как встряхиванье наваленной глыбы; либо массив мира располагается внизу, а над ним порхает — сон на море, — но и здесь сон не свободен, а отяжелен, вырывается.

Природа мало выступает как пространство и тела в нем, но более чрез время — времена года. Из них более всего весны (тоже порог, «утро года», что природа встречает «сквозь сон» — Пушкин). Да и свет брался не как озаряющий пространства, но в связи со временем: смена дня и ночи, утро и вечер — и дрожание боящегося засыпать (= умирать — ср. стих. «Близнецы» — Сон и Смерть), т. е. ощущающего остро свою скоротечность человека.

Итак, времена года: Весенняя гроза, Летний вечер, Осенний вечер, Весенние воды, Весеннее успокоение, Весна, Лето 1854, Декабрьское утро. Взятые в связи со светом. Причем два эти элемента смягчают качество друг друга, а не усиливают однородную сущность: не случайно нет здесь «летнего утра», «декабрьского вечера», — т. е. своими являются опять же *границы*, к а н у н ы качеств: претит жесткая определенность, манит размытость вещей и явлений. Лишь «Осенний вечер» — вроде однородность качества. и то потому, что это размытость *excellence*

Здесь уже всплыли и с г и х и и: вода — во-первых («воды», «гроза»). Из четырех основных стихий: земля, вода, воздух, огонь — потитулована более всего в о д а: Весенняя гроза, Конец морской, Весенние воды, Сон на море, Фонтан, Море и утес, Волна и дума, На Неве, Неман. Вода здесь не самодовлеющая, но в соотношении с другими стихиями, вещами мира, так что начинает видеться, что *всё есть вода*: она есть материя, движение и прообраз всего. (Почти по Фалесу.) Гроза — это вода между небом и землей, стеной (= камнем, землей), занявшая пространство воздуха. Фонтан — это та же стена в миниатюре: это столб воды, брызги (= воздушность воды) и наконец — бьет вверх — как язык пламени (огонь). То есть, через воду совершаются все виды движения: Гроза — сверху вниз, Фонтан — снизу вверх, Конец морской — горизонтально, Море и утес — прибой, из дали в близь; Весенние воды — проносятся мимо. Сон на море, Волна и дума — такой же переход воды в дух человека — это водяные духи, — как раньше мы видели у света: Бессонница, (Пробуждение).

З а з е м л ю представляют: Утро в горах, Снежные горы, Море и утес. Как очевидно: земля здесь не источник жизни, напротив, в самом мертвом своем варианте — камня. Во-вторых, не для себя дана, а для проявления света (*снежные горы, утро в горах*) и воды (*море и утес*). Значит, совсем не Гея и не Деметра — земля в этом космосе.

В о з д у х выступает не в прямом виде, а косвенно: через Лебедь — птицу и Листья — гонимые ветром.

О г о н ь — лишь раз: Пожары — не светоносный огонь, но начало бесовское.

Однако оттого, что воздух и огонь так мало названы, не следует, что они не имеют значения. Вообще не надо думать, что то, что названо, — главное. Выше уже сказано о всемирном молчанье и словесном табу на самые глубокие сути (категория неупоминаемости...).

По сравнению с первичными стихиями и природными силами — очень мало о живых телах в них: Листья, Первый лист — из растительного царства, и один Конь, да и тот морской — из животного. (Заметим, что все-таки растительная жизненность здесь более в почете, чем животная.) И Лебедь — птица света и воздуха, небесное существо. Видно, всякая точка, определенность, организация, тело, конечное «я» — мало интересно, неважно по сравнению с безбрежными материями и силами — и в общем хаос привлекательнее космоса, титаны и хтонические силы гораздо интереснее олимпийцев, богов-организаторов. Недаром и те тела, что названы, — именованы на пороге их возвращения в стихию (Листья) или их возникновения (*Первый лист*).

От природы — прямо скачок к духовной жизни, мнущая человека как тело индивидуальное и его же как существо общественно-трудовое: ничего о трудах, работах, искусствах (лишь Арфа скальда и Поэзия, т. е. те области, где встречаются дух и материя, — в душе, в труде, в какой-либо мере есть и то и другое). Отметим пока это зияние.

Хотя не будем торопиться. О человеке как индивидуальной особи, теле, существе — есть кое-что. Могила Наполеона, Бессонница, (Пробуждение), Успокоение, Двум сестрам, Странник, *Mal'aria, Silentium!*, Весеннее успокоение, Сон на море, Русской женщине, Близнецы, Успокоение, На возвратном пути. Человек взят *на границах* жизненности, но не в ее цвету, не в ее сердцевине, в

не своем качестве: Могила, Бессонница, (Пробуждение), Mal'aria.

Какие действия в жизни делает? Идет (Странник, На возвратном пути) или покоится (много Успокоений — тоже близко к успению, соседство со смертью). Вообще идея соседства выражена и Близнецами: существование не самодовлеющее, но стремящееся друг в друга перейти. И Странник — не само собой стоит, не самостоятельный, но от себя отслаивающийся, сторонящийся от «я», скажем, к «ты», падающий в соседство, в обнимку: самостоит артель, а не «я». (И Близнецы — идея соседства, то же — Двум сестрам: это как «ты-бытие», — несколько забегаая вперед, забрасываю эти идеи.)

Из сферы же труда, в е щ е й мира, что есть? Арфа скальда, Фонтан, Итальянская villa, Пожары. Вещи все названы иностранными словами: значит, предмет в мире — не совсем своя идея. Лишь «пожары» — свое слово: отсыл предметов в небытие, к матери-и. Еще названы города, но они чужеземные: Рим, Венеция. Свой же — не назван, в сфере табу остается, а обозначен по воде (через стихию): На Неве.

Что же есть дело человека в этом космосе? Видение, Бессонница, Пробуждение, Silentium!, Problème, Поэзия, Последняя любовь, Успокоение<sup>1</sup>. Идея чистого бодрствования: человек — сам светоносный и, сопротивляясь тьме мира, как весталка, должен поддерживать вечный огонь, в чем ему помогают Видение, Бессонница, Пробуждение. Загадкой здесь является вот что: обычно на ночь посягают, когда дня не хватает для трудов. Здесь же, как видим, ночной аврал и штурмовщина при почти отсутствии дневной деятельности. Отчего же нужно Успокоение — как от великой усталости? Усталость — от ничемного бодрствования и светоношения беспредметного. Налицо огромная трата духовных сил — но в пустоту, идет внутреннее прогорание, «кипенье в действии пустом».

Какими же высшими сущностями организуется мир? Последний катаклизм, Два голоса, Предопределение.

---

<sup>1</sup> Когда общенародный образ мира принимаются характеризовать по одному писателю, неизбежна опасность приписать в национальное то, что относится к группово-социальной позиции или к индивидуально мироощущению художника, — грань между ними зыбка. Такие поправки можно делать на каждом ходу анализа. Чтобы не загромождать ими текст, взываю к критической активности читателя.

Здесь нет единого Бога — единого мироуправителя. Напротив, — *Два* голоса... У мира, кажется, есть грани: *Предопределение* и *Последний катаклизм*, но и сам мир (и всякая вещь) берется у порогов своих: ибо ему что-то предшествует и во что-то он разразится. Те же самые идеи: *Последний катаклизм*, *Два голоса* и *Предопределение* — на правах категорий бытия пронизывают строй каждой вещи. В вещи интересно не то, что она есть, не ее самостоятельность, качество, а ее вынесенность за себя: откуда она и куда, к чему она ведет, не *определение*, но *предопределение* и *призвание*, то, что ей «гибелью грозит», радость исчезновения «я», ее самости — уход опять в стихии: ее последний катаклизм. Может быть, они и есть *Два голоса*, и на пороге этого как бы двойного бытия бьется душа каждой вещи.

Но это все были сущности, выразимые словами и тем самым еще человекоподобные. Самые отвлеченные идеи обозначаются числом. Как же число здесь преобладает? — Двоица организует этот мир: Двум сестрам, Два голоса, Близнецы. Много парных названий: День и ночь, Море и утес, и вообще много заглавий состоит из двух элементов: Весенняя гроза, Утро в горах и т. д.

Что же остается? *Своя книга чисел*, где словно семейно-родовые предания обозначены (29-е января 1837, 1-е декабря 1837), а также места и предметы культа предков, что на правах полубогов: Памяти В. А. Жуковского и др. И несколько близких имен: окруженный теплотой этих отношений, в этой артели и вступает человек, иначе раздетый, без вещей, в открытое пространство...

Однако пора и честь знать. Обещал не говорить своих слов, чтобы не заглушать, — а столько уже наговорил, и теперь не поймешь, отчего уже образ определенный составиля тютчевского мира: от его ли слов, от твоих ли толкований, всё гнущих в какие-то стороны? К тому же порядок, в каком стали расчленять собрание заглавий, может быть чужероден совсем тому миру, который мы этим порядком начинаем описывать. Ведь вот структура мироздания, которую мы предложили: чужое — свое, свет, природа, время, стихии, хаос и космос, тела, вещи, производство, история, человек, индивидуальность, духовная жизнь, категории, число, — эта же шкала: от природы к духу — запечатлена построениями германской классифицирующей мысли. Эта схема могла при наложении ее выявить, что есть, чего нет, и тем самым



обнаружить какое-то свойство предстоящего мира. Но дальше с этой конструкцией работать опасно: начнет подсовывать свои понятия и проблемы и прозеваешь собственный строй тютчевского варианта русского мира. Что же делать? Видимо, надо отказаться от порядка и продвигаться на ощупь: вчитываясь в стихотворение за стихотворением, пока не начнут прорисовываться материи, существа, суставы и сочленения тютчевского мироздания — и не выяснится его собственный порядок и строй.

Перечисление заглавий было смотром элементов-божеств (как в «Теогонии» Гесиода). Стихотворение — это уже как гомеровский гимн каждому божеству: к Деметре, к Гермесу и т. д. Здесь силы мира вступают в сюжет, открываются новые элементы и разное соотношение и связь уже известных.

«Проблеск»<sup>1</sup> — сын света и ночи (= луч света в темном царстве). Что такое чистый свет, мы не знаем, потому что нам он является как про-свет — в ночи, которая нам тоже знакома не полностью, а наполовину: как *полночь*, *сумрак*. Ночь — непроницаемость = телесность: земля темна. Но наша земля — не сплошь: в ней есть пустотность, и туда, в камеру тела, проникает свет, но не надолго: тяжесть его тушит: «И отягченную главою Одним лучом ослеплены, Вновь упадаем не к покою, Но в утомительные сны». Покой здесь мог бы быть от чистой тяжести и телесности. Утомительные сны — это воздушность в тяжести, световые лабиринты в нашем составе.

Его восхищение к свету начинается через з в у к: и сюжет и жизнь Проблеска в нас зачинается в тремоло души — «воздушной арфы легкий звон» — и кончается тьмой от ослепления: «одним лучом ослеплены». Значит, когда мы во тьме, звук нам дан как залог нашей прозрачности. И действительно, звучать может не сплошное тело, но пронизанное капиллярами воздушных труб: тело — орган или, как здесь, воздушная арфа. Ею мы начинаем себя чувствовать (арфа эта не во вне, а в нас, мы ею звучим), когда наш состав начинает легчать и стремится к высшему. Но музыка слишком еще телесна (струны = жилы), всегда со скрежетом тела о тело связана и потому является залогом и сигналом высшего нам

---

<sup>1</sup> Прошу читателя перед анализами предварительно перечитывать рассматриваемые стихотворения.

лишь постольку, поскольку мы нощны = земны. Дело музыки — потрясти тело («То потрясающие звуки», «взрывает скорбь в ее струнах»), расшатать и раздвинуть пустоты в нас — приуготовить пространство наше к встрече со светом. Музыка — предтеча. И воздух — «дыханье каждое зефира» — ветер тоже предтеча света. Когда сказано стало: «ангельская лира грустит, в пыли, по небесах», — со звуками кончено, вступаем в зону э ф и р а.

Здесь преобразуется наша земля и доступное нам небо (сказано ведь: «и будет новое небо и новая земля»). Себя мы ощущаем уже не арфой, хоть и воздушной, но «пылью». В момент Проблеска тело свое знаем не весом, но пылью — этим последним рубежом земности на пути ее превращения в воздух, огонь и свет. «Пыль» — это земля огненная, воздушная. Наша плоть теперь — мотылек. Вот почему можно дерзнуть помыслить и о том, дано или не дано «ничтожной пыли дышать божественным огнем». И наша вода, кровь может вспыхивать: «Как бы эфирною струею По жилам небо протекло». Кровь тут — небесна, вода стала огненно-воздушна, и пространство (небо) стянуто в каплю. Оказывается: свет = вода (соединились две основные стихии тютчевского космоса). И это — истинная жизнь, она — светочистотчик. В миг, когда «по жилам небо протекло», мы максимально расширились, буквально объяли, вняли в себя мир — и сами оказались «из пламя и света» рожденным существом, сыном эфира.

Но, рыцарь на час, вновь притягивается земностью: «Мы в небе скоро устаем» — не преодолеть притяжения: струя фонтана, взметнувшись, упадет, — «Едва усилием минутным Прервем на час волшебный сон, И взором трепетным и смутным, *Привстав*, окинем небосклон». И жизнь Проблеска, начавшись в полуночи, когда потревожен сон, — утомительными снами и завершается. И всё — мимолетное виденье, вздох, в котором грудь, расширившись, — опадает. Но *был* проблеск, *было* вставанье, *текло* по жилам небо. («Не говори с тоской: *их нет*; Но с благодарностию: *были*».) Ночь — враг дню, но не свету: свет невечерний в ночи яснее, — когда не смешан, не отвлечен светом вещественным.

Проблеск на протяжении его жизни сопровождается событиями духовного ряда. Тревога, потрясение, ропот муки, скорбь, грусть — на уровне сумрака, воздуха, звука, музыки совершаются переживания, эмоции (= «вы-

движения», если буквально): то телесная душа бьется. Когда же совершается прозрение, тогда являются идеи: душа, бессмертное, минувшее, призрак, друг — и нанизаны они на полет, стремление. А когда небо протекает эфирной струей по жилам, тогда возникает живая вера и светлая радость. Это миг — но этого, как видения неба Аустерлица князю Болконскому, достаточно на жизнь, или чтоб, как рыцарю бедному, преследовать всю жизнь «одно виденье, непостижное уму».

Запомним эту иерархию событий в жизни духа и их соответствие уровням вещества. Беспokoйство («Им овладело беспокойство, Охота к перемене мест») — уже залог тронутости материи. Но беспокойство может быть и пустым зудом, свербением тел, скрежетом зубовым. Выше — тревога: это уже пуповинная связь и резонанс — отзвук моего существа-эха на биение в мире. Потрясение и замирание — близят мой состав к превращению из телесной массы в более легкую, эфирную субстанцию. Ропот муки, скорбь — это те пределы страдания, где оно накануне просветления. Просветление брезжит грустью (= умеренная скорбь). Здесь — полет легкость, любовь к бессмертному, дружба.

И вот после Crucifixus — Osanna! — «живая вера» и «светлая радость». Были онтологические переживания — наступили онтологические созерцания. И то и другое — разные «агрегатные» состояния человеческого состава в ходе его прозрачнения: как тело отражает звук и страдает в ударе, а воз-дух пропускает свет и радуется.

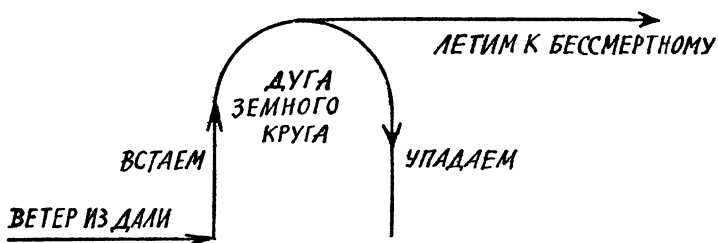
Упадание с высоты живой веры и светлой радости, от причастности к бессмертию, сопровождается возникновением *р а с с у д к а*: «Но *ах*, не нам его *судили*» и печали, сопряженной с вкушением от древа познания добра и зла. Возникает ощущение предела, удела — судьбы, рока: «И не дано...» Однако все эти состояния: рассудок, печаль, удел — это дребезги божества: после пребывания в эфире возникают. Значит, в них — отблеск проблеска, и сама печаль и неутешенность — залог новых прозрений и привстаний. Не оставлена, не покинута наша жизнь высшим, но смущена.

Здесь еще важна идея *м и н у в ш е г о*. Она поначалу удивляет, явившись в соседстве с «бессмертием», своей мелкостью: как так! уповают на бессмертие и уж хотя бы вместе с ним урвать себе «вечность», ну — «будущее!» — и вдруг, здрасьте: довольствуются минувшим.

Но после упадания с высоты живой веры и светлой радости это *они* становятся минувшими. И в нашем рассудке, в мышлении это минувшее присутствует в виде начал и концов, причин и целей, постулатов и аксиом, истин не требующих доказательств, очевидных, врожденных идей, монад, априорных суждений. Словом — это мир платоновских идей-воспоминаний о предыдущем пребывании в мире сущностей. Истинное мышление = воспоминание того, что душа знала, но забыла.

Однако здесь я опять нагромоздил кучу, возможно, чужеродных идей, и надо не подставлять их под искомые термины русского мира, которые мы еще только хотим выявлять. Так что предыдущие соображения надо воспринимать не как объяснение, но лишь как предположительное толкование.

Какие же фигуры, движения возникают в пространстве, пока Проблеск, как «тело отсчета», движется по миру, — какой пространственно-временной континуум здесь возникает? На воздушную арфу набегаёт ветер, струны звенят грустью по небесам. Затем «с земного круга душой к бессмертному летим»... и, «привстав» «упадаем». Графически это можно так изобразить:



Общая фигура — фонтан: вверх — вниз. На изгибе, в апогее, — возможный отлет по касательной от земного круга. Само противопоставление круга бесконечности может удивить, если вспомним, что по древнегреческому мировоззрению шар и есть образ бесконечности, ибо вечное движение как раз по кругу происходит. Здесь же круг, шар — самая совершенная фигура, по античному представлению, — выглядит отрицательно. Почему? Ибо — предел, законченная форма. Русский «дух» не видит бесконечности в образе шара; лишь в прорыве замкнутости, всякой грани, можно ее обнаружить: в отлете в даль. То есть, если античный образ бесконечности ○

то здесь мы имеем образ возникающей в точке отлета одноподправленной бесконечности:  $\vdash \rightarrow \infty$ <sup>1</sup>.

«К Н.» — Опять сюжет со светом. Действующее «лицо»: «твой милый *взор...*, *золотой рассвет*». Н. — заря, Эос. Ее луч входит в два разных состава: «они» и «я». Они — плтносоставные: «сии сердца, в которых правды нет», — значит, сплошная земля, тело непроницаемое, заполненное, без пустоты, которая означает ожидание и открытость неизвестному. Они — однородны (правда в их сердцах была бы уже смесью). Они бегут — образ грешников, изгнанных из рая. Луч света для них — как меч херувима, и такой же силой обладает чистота детства: память для них казняща, ибо жжет вечной горечью и угрызением: зачем соблазнились? Т. е. они хотят быть однородными в своей ночи непроницаемой — и бегут Проблеска, ибо тот, явившись, сразу несет страдание, ибо называет тьму тьмой. Им же легче жить, этого не зная.

«Я» же наполнен разным: есмь душевная глубина (вакуум, залог непропащести и «искупления»), и там бьет жизни ключ, там небо и дыханье — всё это эманации и воплощения света, все стихии сведены к свету: вода, твердь неба, воздух. Взор = жизни ключ — это тот же светоч — и ст о ч н и к («эфирная струя» в «Проблеске»). И от взора твоего — луча светоносного мое я не умалается, ибо он живет полностью во мне: я заключил его в себе, и отныне он уже — мой внутренний светоч.

И этот же свет — «горе духов блаженных свет». Значит, живет в мире республика света, град лучезарный. Хотя и сказано, что «лишь в небесах сияет он, небесный», но небо есть и в тебе («небесные чувства»); и в меня входит небо и дыханье. Когда он утончается до бестелесности, этот свет, мы его знаем под наименованиями: «невинная страсть», «милость», «младенчество», «благодаянье».

---

<sup>1</sup> Только что явленный жанр анализа я уподобил бы романсу: как композитор берет стихотворение поэта и музыкальными средствами реализует его содержание, так и я здесь, привлекая весь свой культурный, мыслительный и эмоциональный опыт, подвергаю стихотворение философской медитации, на этом языке стараясь передать и развить то, что в пифийски-пророческих строках содержится.

И он же — «В ночи греха, на дне ужасной бездны, *Сей чистый огонь*, как пламень адский жжет». Значит, адский пламень, мучающий грешников, не есть другой огонь, «дьяволов», — но посланный им божий огонь, тот же самый чистый свет: им бесы разжигают «геенну огненную»<sup>1</sup>. Это сердца черствых горят в огне младенческого взора: он нимбом пламени *вокруг* них, он хлещет бичом их непроницаемые тела. Луч как бич — это «укора», «приговор», их «память». В меня же он вошел как мое внутреннее сиянье, источающее ореол. Но, значит, если меня жжет и я извиваюсь, — это поцелуй, ласка неба на муке Ставрогина. (Однако «я» и «они» условны, и то, что «они» переживают, ему, Тютчеву, ой! как ведомо. Просто это ритуальное расчленение на Два голоса.)

Итак, открыто единое в мире: Свет Божий = он же претворяется в огонь адский. Но он понимается не как единое вещество, материя, субстанция мира. Вещества в нем разные: «они» — черствые, есть «ночь греха» и «дно ужасной бездны» — это все не из света, хотя, возможно, через превратное движение, сгущение света и его отяжеление возникло. Что такому пониманию поэт не чужд, говорит уравнение: твой взор = жизни ключ, небо, дыханье — т. е. подспудная материя, из метаморфоз которой составлены вода, твердь и воздух. В этом случае Свет — творящая сила мира, единый деятель в нем, «действующая причина», как называл это Аристотель, — совпадал бы со светом в смысле «наш свет», т. е. с самим миром: ибо он (свет) — и его материальная причина (все из себя соткать может), и действующая. Такое представление о мире близко гераклитовскому: «Этот космос, один и тот же для всего существующего, не создал никакой бог и никакой человек, но всегда он был, есть и будет вечноживым огнем, мерами загорающимся и мерами потухающим» (Фр. 30)

«Весенняя гроза». Гроза — это изливается с неба «громокипящий кубок» — светоносная огненная влага = тот же светоч-источник, что и «эфирная струя» в «Проблеске» и взор — жизни ключ в «К Н.». Гром — перун, молния. Его символ — орел. Потому гроза — пища Зевесова орла. Итак, вода — обогнена.

---

<sup>1</sup> По Достоевскому, ад — это угрызение, что опоздал *любить*.

Гроза нужна, чтобы проявить мир как ткань света: «Вот дождик *брызнул*, пыль летит, Повисли *перлы* дождевые. И солнце нити золотит». Радостно исчезновение различий земли и неба, и люблю эту игру космоса со своими определениями (земля, небо, огонь, вода, звук) — нет ничего особенного, все смешалось: с горы — поток, в лесу — гам, и «все вторит весело громам». Значит, шум вод и гам птиц — земные залогов грома.

Но гром (звук) сам — предтеча света (хотя в воспринимаемом чувствами порядке природы молния предшествует грому). Как в «Проблеске» звук арфы, музыка начинали пробуждение и вели к прозрению света, так и здесь стих ведет от звука — к свету. Главный герой в начале — гром: резвится, играет. Но он — как жаворонок, дитя солнца, светоносная птичка с лучиком в горле. И потом узнаем, что он лишь — посланец. Так и в позднейшем описании грозы в стихотворении «Неохотно и несмело...» гроза, дребезжание бытия нужно, чтобы разродился свет. Сначала свет робок, просителен, не утвердителен, не знает еще своей силы: «Неохотно и несмело Солнце смотрит на поля. Чу, за тучей прогремело, Принахмурилась земля». Затем гроза, является молния — архангел света, но не само божество: «Вот пробилась из-за тучи Синей молнии струя (тоже светоч-источник. — Г. Г.) — Пламень белый и летучий Окаймил ее края». Снова воды, вихри, пыли и раскаты. И наконец: «Солнце раз еще взглянуло Исполдосья на поля, И в сиянье потонула Вся сметенная земля». Земля вернулась в лоно света. Свет здесь вместо исконных мифологических вод, океана. Земля рождается не из вод, а из света.

Слово о грозе совершается через «люблю» и «ты скажешь» — т. е. мысль диалогична, ориентирована на чужое слово. Я, любящий, — вижу, чувствую, описываю и называю вещи своими русскими именами — бесхитростно и немудряще. А ты, образованный (ая), уже «скажешь», по-ученому, суждение выскажешь, что это такое, — т. е. не мое это дело — выносить определение. Если хотите, я его дам, но не своими словами — мои для этого не приспособлены, — но с чужого голоса и как дело иного мышления. Определение грозе вынесено в космосе и языке античной мифологии: через Гебу, Зевеса, орла на Олимпе. (Вспомним слой иностранных слов — «божеств» в перечислении заглавий — смотрите пантеона.) Одно явление подано сразу и в уме сердца («люблю») и в уме ума («ты скажешь») — важнейшее для русской

мысли различение! — и только так мысль и слово порусски могут состояться: в диалоге того, кто любит, и того, кто понимает.

И еще очень важное для русской мысли слово здесь сказано: «вторит». В т о р а в русской песне — принцип эха. Сами перечисления в стихе — не случайное собрание, но даны так, что одно — втора (перевоплощение) другого: «Гремят раскаты молодые (звук — воздух), Вот дождик брызнул (= вода), пыль летит (= земля), Повисли перлы дождевые (= земля из воды). И солнце нити золотит» (= свет). Это все — перескакивание электрона на разные орбиты, но одно и то же трансформируется на разных уровнях. Это вариационный (а не разрабочный) принцип развития в русской музыке.

Наконец, и своим числом: опять Двоица! — «втора» симптоматична. Втора, кстати, есть и между персонажами первой и второй части стихотворения. Геба, например, — ветренная, что, смеясь, проливает Зевесов кубок, вторит грому, который, младенец, «весенний первый», резвится, играет, дергает небо, опрокидывает грозу и заливает землю солнцем<sup>1</sup>. Втора требует более тонкого слуха и есть более филигранная работа, чем пение запевалой: ибо запевала дает вещь в плоти и крови, а втора — ее образ, идеал (тень?) вещи. Запевала — гром, а втора — молния.

Прежде чем двинуться дальше, объяснить о методе, чувствую, должен. Как читатель уже заметил, я все время снижаю поэзию до физики: за чистую монету и всерьез принимаю те слова, которые поэту дозволено употреблять в переносном смысле и бросать в легкомыслии пиитического восторга. Как если бы философ: Эмпедокл или Сократ в разговоре с поэтом Ионом заставил бы его отдать отчет в словах, что он привык безответственно к их прямому смыслу бросать на ветер (имеется в виду, разумеется, не Тютчев, а некий стандарт поэта, «поэти-

---

<sup>1</sup> А. Афанасьев рассказывает про славянские предания о солнечных девах, в образе которых, по его мнению, «языческая древность воплотила быстротекущие грозные облака»: они «умывают солнце и расчесывают его золотые кудри (лучи), т. е. разгоняя тучи и проливая дождь, они прочищают лик дневного светила, дают ему ясность... Обладая бессмертным напитком (живою водою дождя), солнцевы девы сами представляются вечно-прекрасными и никогда не стареющими» (А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865, с. 85).



ческой природы»). И суетливый мир поэта мы классифицируем по грубым физическим рубрикам четырех стихий.

Но ведь это же древний натурфилософский язык, чья морфология: «земля», «вода», «воздух», «огонь»! На него переводимы, с одной стороны, образы поэзии, а с другой — понятия естествознания, так что он может послужить как метаязык и место встречи и взаимопонимания этих столь далеко разошедшихся ныне областей духа.

В работе такого толкования и перевода я чувствую не только научную, но и своего рода художественную ценность.

В конкретном натурфилософском толковании поэтического текста вот что происходит. Если когда поэт говорит: «В крови горит огонь желаний», физической стихии «огня» учиняется перенос-метафора в Психею и отождествление ее с душевной акцией «желания», — то когда мы в анализе разбиваем это, ставшее уже у поэтов стертым, общим местом сочетание и толкуем и ощущаем «желание» как натуральный огонь (что ведь жжется!), как элемент из стихии огня, — т. е. когда наивно и всерьез начинаем слышать-воспринимать тот метафорический клёкот, которым упиваются поэты, не серьезно, но игриво относясь к ввергаемым ими в свой хоровод чрез словосочетания реалиям, — мы вдруг чувствуем неожиданное освежение метафоры, снятие затверженных белым поэтических стандартов и клише: совершается вторичный пере-нос (= мета-фора) назад, — и это слышится не только как разоблачение образа, минус-образ, но как новый образ, плюс к образу, метафора в квадрате. Так что ф и з и к а п о э з и и оказывается новым художественно-поэтическим делом: переносом переноса, при котором не только анализируются образы, но самим анализом создаются новые образы. Вот почему текст таких толкований не может сам не быть пропитан поэтической плазмой, и недаром мне эту затею пришлось пояснить как жанр «философических романсов».

«Могила Наполеона». Здесь главное слово — т е н ь: тени дерев зыблются на мраморе, ум людей великой тенью полн, а тень его одна... Что такое тень? Тень — след плоти земли во свете и есть уже почти духовное тело. Недаром одну функцию вершат душа весны, что наполняет природу и все ее вещи: лазурь небес и море голубое, дре-

ва... — и великая тень, наполняющая ум людей, историю обществ в мире. (Предтеча тени = световой сущности — гул побед = звук, оставшийся от Перуна.) Значит, и тела природы полые, гробницы, одушевляются входом весны, и мир, и общества, и умы нуждаются в образе, идеале, светоче (= тени).

Тень — это втора тела, но в мире Тютчева она важнее тела («тени» — постоянно, тел же — нет), важнее, может быть, понятия души. Ибо «душа» имеет массу готовых ассоциаций, понятие уплотнилось прямо-таки в вещь, — так же как «бог» и «бессмертие», — и трудно, сказав эти затверженные слова, живую мысль через них пронести. А Тютчев ищет чистых, незанятых слов, чтобы выразить то, что узрел он, скинув бельма. И тень — может быть, это тот проблеск, который, в минуту просветления, выплеснула из себя жизнь этого существа, сделав свое дело и скончавшись. А может быть — это световая монада человека?

При этом тень может одновременно и жить сама по себе («на берегу диком»), и наполнять умы людей. В этом она подобна свету: взор Н. («К Н.») живет и сам по себе, и во мне — «как жизни ключ», — и это не убавляет его в объеме (вообще, значит, количественно-объемные характеристики ему не присущи).

Тень — одна на берегу: ее место на пороге, у выхода. Она внимает шуму волн и крику пернатых. Пернатые — небесные посланцы. Голоса птиц — лучики света. Тень хочет через звуки перебраться в мир света и совсем исчезнуть даже как след тела, точки, пыли земной. Жажда истаивания.

«Cache-cache» — Игра в прятки — игра очень гносеологическая. В мире мы видим вещи, но подозреваем за ними стоящие их идеи, или материю, элементы, из которых преходящие вещи состоят, — словом, мир чувственных вещей и превращений хотя и кажется увесистым и навязывается взору и чувствам, на самом деле обманывает, истину таит за собой, скрывает ее. И вот, войдя в комнату возлюбленной и не находя ее, я подозреваю, что она здесь, стоит за любой вещью, начинаю напряженно вглядываться, внюхиваться — и, если ты играешь со мной в прятки, т. е. в исчезновения, подстановку вещей вместо себя, то я буквально прозреваю в каждой вещи лишь одну из метаморфоз тебя единой. Ведь я же знаю, что ты присутствуешь где-то в этом пространстве и воз-

можно в любой его точке — значит, вездесуща в нем: «Волшебную близость, как бы благодать, Разлитую в воздухе, чувствую я». Отсюда один шаг — и вездесущность эта проникает вещи, и они плаваются, точнее — одухотворяются (огневоздух в них, эфир обнаруживается).

И се — комната очарованная, вещи заколдованные: только что состоялось превращение ее, моей сильфиды (сильфида = северная нимфа, лунная тень), в арфу, в гвоздики и розы — и потому еще не затих на струне «сладостный трепет» металла. Арфа — это не то, гвоздика — не то, все вещи — подстановки, призрачные сгущения огневоздуха и света: «Как пляшут пылинки в полдневных лучах, Как искры живые в родимом огне! Видал я сей пламень в знакомых очах...» Пылинки — это точность людских тел (пыль — то, что остается от земли в космосе Тютчева). Полдень — апофеоз света, мир как всесветье. Пляс пылинок в полдне = искры в огне — слияние со всесветьем бытия. Но искра — уже сама огонь. И пылинка в свету — сама светоносна. Являющийся в последней строфе мотылек — тоже искра: летит на огонь, «гость воздушный», соткан из воздуха и огня и ими притягивается.

Идея только что — из основных в мире Тютчева. Только что состоялось превращение: первый гром, начало мая, раскаты молодые; или последний катаклизм — и там и тут ситуация перехода, первого дня творенья или апокалипсиса. Сотворенье вещи из стихии, так что у нее еще молоко на губах не обсохло: «Недаром, о розы, на ваших листах Жарчее румянец, свежей аромат: Я понял, кто скрылся, зарылся в цветах». Либо — мотылек на огонь: канун возврата в стихию, истаевания.

«Летний вечер». Только что («уж») земля головой стряхнула свет-огонь, а воды его поглотили. Распрямилось и возвысилось небо — поднято звездами. Река воздушная вольно течет через грудь. Ног природы коснулись ключевые воды, и, как струя, пробежал по жилам ее сладкий трепет. Уход света описан как скапливание в ночи сил жизни: в ночи воды глотают свет, и мрак теперь светоносен. Свет, приходя и уходя, обладает властью связывать, создавать из божеств и стихий разные группы: иначе располагаются божества на Олимпе — иной космос возникает.

Явно вырисовывается восставшая фигура: глава ска-

тила солнца шар и без посредника и преграды касается неба — приподнимает его влажными главами звезд<sup>1</sup>: многоглаво существо. Клетка груди так же приподымается, как небосвод. Наконец, ноги природы купаются в водах. Днем, значит, мир залит светом-огнем, и приплюснуто и сожжено его тело: оно не имеет значения, только мучения доставляет. Но ночью — распрямляется — воля, свет выпускает из плена. Что же на месте ушедшего огненного света и воскрешает плоть природы? Вода: море поглощает пожар вечера; звезды *влажными* главами приподнимают свод; *река* воздушная орошает грудь; ключевые воды отводят зной с ног природы. И вот в итоге — «Сладкий трепет, как струя, По жилам пробежал природы» — жизнь в ней возникла: словно ее полили сначала мертвой водой (море), а потом живой (влажные звезды — это капли росы; еще «река», «ключ»). Отметим это различие вод: море, океан — воды нерусские = неразличенная, безразличная к жизни-смерти вода, небытие (туда реки уносят жизнь — «Успокоение»). Два полюса вод: океан и ключ. Море и река — между ними переходные. Ключ нам так прорисовывается — это водяное сердце, биение, источник струи сладкого трепета по жилам природы. Вспомним «жизни ключ» в «К Н.». Странно понимается ключ в России: не как замыкающий, а открывающий — порог бытия.

В ночи вода стала таким же первоэлементом всего, каким был свето-огонь на дню («Проблеск», «Cache-cache»); все стихии к ней сводятся: свет — водян (влажные звезды), воздух — река воздушная, даже земля: голы влажны, струя по жилам...

Главную силу жизни мы раньше обозначали как светоч-источник, здесь мы ее узнаем тоже: «И сладкий трепет, как струя, По жилам пробежал природы» — главное здесь «струя», «сладкий трепет» представляет за огонь и воздух: и воздух и пламя трепещут, а сладость = солнечный сок. В ночи в силе жизни перегруппировывается состав: это теперь скорее «источник-светоч».

Античность называла подобную силу Эросом: он тоже влажен и огнен. Однако здесь эта идея и слово не про-

---

<sup>1</sup> Вот русское небо — низкое и давит. На юге небо высоко — звезды близко. На севере небо близко — звезды высоко, и здесь, у Тютчева, они подтягивают к себе, обладают властью высить небо.

износятся. Здесь может быть канун соединения всего, но именно *канун*: пока элементы пребывают в самодовлечении — отпущенные из темницы свето-огня, зная, и еще пока не сопряженные, и не закрученные, и не растворенные влагой мира. Вот единственно время, когда земля и тяжесть тела у Тютчева прекрасны, и природа, наверное, совпадает с землей: воды коснулись ног природы — значит, вода в ее состав сейчас не входит, и солнца шар отброшен, и небо над нею само по себе.

«Видение». Уже в «Летнем вечере» уход света в ночь описан как скапливание в ночи сил жизни: в ночи воды глотают свет, и мрак теперь светоносен. Отсюда — видения: наступает «час явлений и чудес». Там Проблеск бродит: свет невечерний открывается с уходом дневного, вещественного света. Бытие без покровов, нагое — оттого «открыто катится» «живая колесница мироздания». Но что за вид! Мироздание — сей град, устойчивый *Burg*, вселенная как постройка — вдруг понеслась, понеслась, понеслась, как Русь-тройка. В античном космосе Гелиос-Солнце на колеснице объезжает по неподвижному своду неба устойчивую землю. Здесь же мир сорвался, скинув покровы и темницу дня, и подобно грому, что «как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом», — колесница катится в святилище небес.

Но странно: разве небо не входит в мироздание? Что же оно тогда — земля, земной лишь шар? (В «Летнем вечере» тоже скатывался шар солнца с головы — шара — земли: идет игра, чехарда миров — перебрасываются шарами.) Нельзя в космосе Тютчева установить объемы, пределы понятий — как в предыдущем стихотворении мы затруднились определить состав «природы»: все (земля, вода) и входят в нее, и являются самостоятельными телами — силами — субъектами мира (как, по Бахтину, герои-авторы в романном мире Достоевского: и входят в него, и, размыкая его, сами открыто и самостоятельно сообщаются с бытием и словом). То же самое, взор Н. — луч чистого огня — многобытийствен. И тень Наполеона — и в миру, в умах людей, и сама по себе на берегу. Это вообще признак неупорядоченного, еще творящегося мира<sup>1</sup>, каков и есть мир русский, — и Тют-

---

<sup>1</sup> И древнегреческий мифологический пантеон не поддается рас-судочной классификации: боги переплетаются свойствами, выходят из берегов и зон.

чев, словно демиург, испытывает разные пространственно-временные континуумы — с разными комбинациями элементов: в ночи, в дне, в бессоннице, в молчанье и т. д., — прежде чем установит незыблемые и истинные небо и землю — да и установит ли?

Здесь выговорена, явилась идея Всемирного молчания. Когда кончился звук, связанный с телесностью, тогда бытие впускается в *святилище* — в царство света. «Молчанье», «святилище» — та же последовательность, что мы встретили в Проблеске и Весенней грозе: от звука — к свету. Всемирное молчанье к звукам мира, музыке и словам относятся так же, как свет (невечерний) к дню и огню: лишь в замолкании слышны станут «глухие времени стенанья» («Бессонница»).

«Видение» построено так же двуголосно, как и «Весенняя гроза»: там «люблю»... — «ты скажешь»...; здесь в первой строфе мир изображен по-русски: на уровне ума сердца и органов чувств, а во второй поименован через готовую чужеземную словесность: являются термины: хаос, Атлас, Муза... Более того, слышим здесь и призыв библейского слова: «на водах», «суша», «пророческий» — библейским первым днем творенья мыслит поэт, сам его тут совершая и отделяя небо от земли, воздымая сушу из воды.

Так как же выглядит российское творенье в этих терминах? Во-первых, воды больше хаоса. По Гесиоду, раньше всего возник Хаос — как *Всё*, но неупорядоченное еще, в отличие от космоса. Затем Гея, Тартар, Эрос. Хаос произвел Ночь; Гея сама себе создала Урана (небо) и море бесплодное — Понт; и уж вместе с Ураном сочтавшись, породили Океан.

«Тогда густеет ночь, как хаос на водах»: Ночь, что, по грекам, дочь Хаоса, здесь его старше и больше: она одна густеет, а аналогичны ей хаос с водой вдвоем. Ночь главнее, так как сопряжена со светом — первосилой и материей русского бытия. И если, по грекам, Земля окружена Океаном внутри космоса, то здесь больше: Хаос окружен первичными водами. Хаос, похоже, более твердое, чем вода: состоит из веществ и материй, но не упорядоченных еще, — это бесструктурный мир.

«Суша» — это обогненная земля. Память — может быть влагой души, орошенной воспоминаниями, из сферы «светоч = источник» — как «память детских лет» в «К Н.». «Беспамятство» — зной, выжженная, бесплодная земля: недаром «сии сердца, в которых правды

нет», — черствые, бегут памяти детских лет, и их «пламень адский жжет».

Густеющая ночь, «как хаос на водах», и жаждущая в беспмятстве суша — это уже очевидный Эрос. Недаром о Музе явилось слово «девственная». Эрос — враг света: уплотняет землю, густит ночь, воды берет себе мертвые (Океан, море — не реку и не ключ), сонряженные с хаосом: «воды», а не «струя». И лишь в девственной душе Музы тлеет свет, как залог и завет, — вещество мира сохраняет пустотность, — но и она «упадает не к покою, но в утомительные сны» («Проблеск»). Полубодрствует — ее «в пророческих тревожат боги снах».

Теперь очередь за тем, чтобы раскрыть это состояние мира — космос Бессонницы.

«Бессонница» — гордыня, бунт против света, мятеж на порядок бытия, превратное движение воли. Ночью положено спать, днем видеть свет в пространстве — и так человек не сталкивается со временем: оно проходит, не задевая нас, незаметно. Бессонница есть вотум недоверия бытию: тревога, страх уснуть, ибо, может быть, солнце больше не взойдет! — и полагание на свой ум и внутренний свет.

До сих пор была жизнь природы и человек, обращенный к ней. Здесь — человек, отвернувшийся, уходящий в себя, сосредоточенный. И в этом повороте в миру открывается Время, «я» («мы»), смерть, рок, борьба — всякая конечность, точечность и отъединенность — и страданье, тоска, совесть.

Итак, перед нами мир, стянутый в «я» и существующий не как жизнь, а переживание. Жизнь не эгоцентрична: «жизни ключ» в «К Н.» — это открытость бытию: в него вливание и с ним слияние. Когда я живу, я живу, когда переживаю — я живу. Переживание есть острое ощущение не жизни, но *своей* жизненности, так что не я нахожусь и окутан жизнью, но жизнь во мне *заключена* (ключ же жизни — из меня бьет): «пере» значит ведь «через», «над», «поверх» — так что в «переживании» что-то заключает в себе жизнь. Недаром, возникает одно видение: «И наша жизнь стоит *пред* нами, Как призрак на краю земли». Жизнь стала объектом, и такова она в «переживании»: чем более кто переживает, тем меньше живет. Переживание есть рефлексия жизни, ее возврат на себя и паралич. Итак, в «Бессон-

нице» разворачивается онтология не жизни, а переживания и выстраивается его космос.

Во-первых, в жизни мы имеем дело со светом и стихиями в пространстве — с веществами, их переходами друг во друга и очертаниями. Посмотрим здесь, в каком они виде присутствуют. Здесь есть резкий звук: бой часов. Звук как *бой* (вспомним в «Проблеске» «воздушной арфы легкий звон») возникает от крайне уплотненной, мертвенной земли — это «металла голос погребальный». Это «язык» = мир слова («повесть»).

Есть здесь одно видение: *призрак* жизни, но он не приходит (или мы к нему подтягиваемся), как в «Проблеске» и «Видении», а удаляется, «бледнеет». С солнцем связано «новое, младое племя», и раз оно чужое, то и солнце — чужое. Здесь различия: *я (мы) — чужое* важнее различия *свет — тьма*. Свет утратил свою власть, и не видим мы, как стихии в него переливаются, из него исходят, — нет здесь этого хоровода, что был...

Зато бразды правления перенимает Время. Тот, кто живет, времени не ощущает, он весь — бытие. Тот, кто переживает, отсчитывает мгновения и мир членит на Пространство и Время, причем «пространство» — это то, что вне меня, а «время» — биение моего сердца, ритм внутренней жизни, то, что сопряжено со мной (похоже на это и рассмотрение Канта), но главное здесь и исходное — я в мире и мое отношение ко всему.

Чтобы космос так повернулся, нужна крошечная тьма: ночь без проблеска, без виденья. И здесь, и в «Видении» есть всемирное молчанье. Но там в нем берется «некий час в ночи», час чудес — как прорыв в святилище. Здесь же всемирное молчанье идет сплошняком, томительное дление без просвета — не «час чудес», но «часов однообразный бой».

И вот то же видение «живой колесницы мироздания», катящейся «в святилище небес», — но из Времени, глазами отвернувшегося, который потому чувствует себя покинутым природой: «Нам мнится: мир осиротелый Неотразимый Рок настиг». Там колесница катилась в открытое святилище — здесь за миром гонится Рок и заключает движение, как в древних мифах чудовище (волк, дракон) гонится за солнцем (луной) и его пожирает. (В «Летнем вечере» шар солнца откачен, но не поглощен — лишь земной огонь = пожар поглощен водой.) Там — достижение, здесь — настигание. В *жизни* — радость растворения, вливания в бесконечность.



В *переживании* — мука конца, и чувство Времени мы произвели как нас терзающую и дразнящую, на нас зло-радно обращенную бесконечность (в отличие от самодов-леющей и влекущей раствориться пространственно-све-товой беспределности).

Если там пафос всеобщих переходов, превращений и слияний, то здесь — отъединений, обособлений. Здесь и «природа *целая*», значит, тоже ограниченная; и «мы», «друзья» и «наше время» — против «младого племени»; и «наша жизнь» — отделенная от нас, и «мир осиротелый» (т. е. без съединяющих пуповин), и «Рок неотра-зимый» — значит, надо отражать? Отражение возможно лишь отграниченным телом — стихией земли. И отсюда идея б о р ь б ы — как отражения «неотразимого».

В космогоническом плане мир «Бессонницы» — тот, что является от вторжения в о л и в естественный миро-порядок. У Гесиода аналогичный момент — свержение Крона (= Хроноса почти) = поворот круга Времени (как «дхарма-чакра-правартана» = «поворот колеса дхармы» буддизма). В угрызениях своей совести дети Зевса слышат «глухие времени стенанья» заключенного в Тартар Кроноса. Нарушен естественный ритм бы-тия — в гордыне бессонницы, — и оно стучит. Бессон-ница — капкан для уловления Времени, и оно нас ловит и стучит. В библейском творении сходное событие — это восстание ангелов во главе с Люцифером («Люци-фер» = свето-носный), сам своим светом захотел све-тить — как и внутреннее зрение человека в «Бессон-нице»), а также «грехопадение» = отпадение человека от миропорядка и Божьего света. Призрак жизни «на краю земли», что удаляется и «бледнеет», — есть образ отринутого блаженства. (Вспомним в «Демоне»: «И луч-ших дней воспоминанья Пред ним теснились толпой») Это взгляд назад — изгнанного и возникновение памяти, тоски и совести. В них отныне пребывает образ *жизни*, идеал, компенсирующий *переживание* (в поте лица свое-го и в борьбе). Вкусив от Древа познания, но не от Древа жизни, люди обрели змею (змей связан с мудростью, с угрызениями и временем: кусает свой хвост — как Кронос пожирал своих детей) во внутрь себя.

В то же время в мифах об избавлении сказано, что будет новое небо и новая земля, и *времени больше не будет*. Времени как не было в естественном («рай-ском») течении бытия — так и не будет.

Зато опять тогда взвидят «свет божий». Недаром

в преданиях о смерти праведников говорится, что они идут навстречу свету, и смерть есть ослепление, растворение в высшем свете. И князь Андрей, умирая, вливается, впадает в свет «неба Аустерлица». И у Тютчева в стихотворении «Как над горячею золой», где выражена мука тления и дления: «Так постепенно гасну я В однообразье нестерпимом!..» (ср. «часов однообразный бой») и возглашается мольба — просиять и погаснуть (= пропадать — так с музыкой!): «О небо, если бы хоть раз Сей пламень развился по воле, И, не томясь, не мучась доле, Я просиял бы — и погас!» То есть, конец мыслится как мировой пожар, как превращение своего вещества в свет и слияние со «светом предвечным».

Везде здесь Время и Свет — несовместные владыки. Время = без-светье, и там, где нет света, царит оно. И наоборот: свет выжигает время из мира<sup>1</sup>. И Кроноса низвергает Зевс — властелин *перунов*.

До сих пор устанавливалось родство космоса «Бессонницы» с мировыми идеями. Приглядимся теперь к русскому повороту в нем.

Бессонница бывает у людей с облегченным составом: в ком мало земли и воды (обильных этим клонит ко сну), но много воздуха и огня. Вечное бодрствование есть прерогатива бога: «Спите, бог не спит за вас». Бдящий много на себя берет.

Но, с другой стороны, то в космосах с резкими очертаниями так отличаются тело и свет, человек и бог. В России же свет не яркое, но и тьма не кромешна, а — сумрак, и «полупрозрачная наляжет ночи тень», и человек полупрозрачен. И в сером (а не черном) ночном космосе, в сумраке, бесформенные и безликие сгущения материи, а не предметы и вещи окружают нас. И исчезает противостояние нас, как субъектов, миру и вещам, как объектам. Едино марево мира и нас, растекшихся в нем<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Даже в современной науке: практически нулевым временем обозначается именно скорость света.

<sup>2</sup> «Нам мнится» (ср. у Блока: «Все кажется, и помнится, и мнится») — русский безличный оборот как раз выражает это отсутствие субъектно-объектного деления мира, в то время как безличные обороты западноевропейских языков: *es gibt, man sagt, on dit, il pleut, it is said* — все равно личны: место лица занято субъектным падежом местоимения, так что деление бытия на деятелей и страдателей сохраняется.

Белыми ночами Севера словно сама природа явила прецедент неповиновения своему строю. Так что не по вольному выбору человек здесь оказался мятежен, но по уделу: обречен, приговорен к бодрствованию. Вот почему «в борьбе, природой целой Покинуты на нас самих». В демонизме русском силен акцент страдающего зла (страдающего и эгоизма). И Демон создан не тем, что он отвернулся от мира в превратном движении воли, но что природа его покинула: не в нем вина. И гордость его — не начальный, из него исходящий бунт против бога и света (как Люцифер у Якоба Беме или у Мильтона и Байрона), но стоицизм в отвержении, после изгнания, в котором невинен.

«Пророчески-прощальный глас» Времени: и у Пушкина в «Воспоминании», где тоже бессонница, «мечты кипят...» и «воспоминание... свой длинный развивает свиток» — опять две идеи: будущего и прошлого — без настоящего, его минувя. Томительно в бездействии и тишине тянется, длится пустота настоящего как мир без качеств: «однообразный бой», «однозвучный жизни шум», или с отрицательными качествами: бессонница, бездействие, томительный, осиротелый, неотразимый... Зато шевелятся воспоминания и ожидания («накануне!» — принцип кануна бытия), заветы и залогов. Чаадаев в «Философических письмах» то же томление русской жизни выразил — ее распыленность и зияние, беспредметность: не сгущена она в города, предания — в твердую вещественность. (Но по «Проблеску» мы знаем, что пустотность в теле — его одушевленность означает, причастность свету.) Настоящее — небытие; жизнь лишь где-то была и, может, будет.

Отличен от этого античный эллинский космос. В нем нет пророчеств: как, по «Теогонии» Гесиода, устроился мир под племенем богов-олимпийцев во главе с Зевсом, так он и пребывает, и это главное в нем — космос есть успокоенный status quo: хотя шевелятся в Тартаре титаны и есть глухие намеки на конец царства Зевса в «Прометее прикованном», но они таились в мистериях избранных и не были распространены в народных верованиях. В России же всегда народ чуял, что последние времена приходят и что жизнь только еще начинается, что все впереди и ничего еще не было. И в «Видении» «пророческие сны» Музы, и тут «пророчески-прощальный» — везде отсыл от настоящего: истина не в статусе кво, не в том, что есть, а в том, чего нет, — и это крае-

угольная ситуация-постулат в русском Логосе. И как мало в стихотворении о рождении, о сотворении, а все оно — поэзия исчезновения, смерти. Не происхождение, а исхождение — акцент здешней космогонии: «Последний катаклизм», «Три смерти», «Смерть Ивана Ильича» — как мало рождений и как много смертей в русской классической литературе! (Зато в литературе XX века, в советской, — реванш рождений и летние пейзажи, в отличие от зим русской классики.) И возникшее «новое, младое племя» тогда будет достойно, созреет для мысли о нем, — когда будет умирать.

Одной природы с этим и помещение призрака жизни на краю земли, на пороге отлета. Край земли — не предел (= конец отграниченного мира), но откос, трамплин во вселенную, космодром (недаром оттолкнувенно-реактивный принцип здесь промыслен был — Циолковский! — и первополет в космос осуществился: реактивность — в ней та же структура, что и в русской логике: «не то, а...», однонаправленная бесконечность) — начало слияния. Вспомним фигуру, прочерченную в «Проблеске». Нет идеи края как конца и формы, но именно как начала отлета в торжествующее бесформье (уходит, «бледнеет в сумрачной дали»). Два варианта смерти напророчат и Два голоса (см. одноименное стихотворение): конец и истаевание: «Для них нет победы — для них есть *конец*» и «Тот вырвал из рук их победный венец» = слияние.

Отсутствию настоящего как твердого мига параллельна и несамостоятельность индивида: он не устойчивая точка, тело в бытии, но распялен тяготениями ... от и к... Недаром и стихотворение идет от «мы» (не от «я»): «для всех», «каждому», «из нас», «наша жизнь», «нас, друзья, и наше время». Это хоровые медитации<sup>1</sup> — даже рафинированнейший Тютчев мыслит артельным, соборным духом. Вообще это характерно для русской поэзии. И пушкинская лирика — хоровая, скорее мелика, написана в расчете «на вас, о други...»

Медитация здесь — не рефлексия. Рефлексия (= «отражение») есть возврат из путешествия в космос на себя; рефлексия — круг мысли, возвратная мысль,

---

<sup>1</sup> Медитации во французской поэзии, например, у Ламартина (L'isolement) или Гюго (Tristesse d'Olympio) — от «я» или «мы с тобой».

о-предел-енная. Здесь же мысль — словно дыхание, испускаемое в природу и улетающее.

Мысль, знание здесь — *со-весть*, а слово — *по-весть*. Андре Жид, рассуждая о Достоевском, заметил, что у русских личность прямо сносится с бытием, с Богом, а не между собой люди, как у французов, замкнуто сперва на общество соотносятся. И в жанрах подобная же разность. Романская *новелла* — *nouvelle* = «новость», которою обмениваются между собой — в общении друг с другом. Новость она — по отношению к наличному общественному знанию: оно берется за исходное в мысли. Но *в е с т ь* = веданье — онтологическая мысль: это из мира, из природы к нам доходит их знание о себе, и наша мысль — тогда есть соучастие в вести, веданье, а наше слово — по *в е с т ь* идет (как по воду). И еще из мира слов здесь — «язык» собран. Это и «народ» (народы = «языцы») и «я» — «язь», «азь».

«Утро в горах». Русский в Альпах увидел два мира, стоя на пороге как бы двойного бытия, и подал их через Два голоса. В самом деле: первое четверостишие дает простой мир простых качеств, детский, уютный, огражденный, домашний: лазурь, светлая полоса долины — и голос банальный об этом рассказывает. И вдруг на них надвигается высший масштаб: над туманами плывут половины «высших гор». И раз *это* названо — «руины», раз высшие существа, великие создания — перерезанные, полые, то какая это утлая лодчонка на волнах, какая мнимость — всякое качество, вещь и определенность: лазурь, долина — это лубочный мир! А «воздушные руины» — как платоновские идеи = праобразы вещей. То есть в небытии (в руинах вещей и качеств — с нашей точки зрения) пребывает истинное.

И в русской мысли мы находим это постоянное ощущение, что здесь — лишь половины предметов и существ, что над воздушными, в воздухе, за низким небом плавают в тумане другие: «Узкий твой бокал и вьюга За глухим стеклом окна — Жизни только половина! Но за вьюгой — солнцем юга — Опаленная страна!» (Блок). У Блока — за вьюгой, здесь — над туманами: в обоих случаях опосредовано воздушной мглой. И это не случайно русского поэта заманила в Альпах, в чужом космосе, картина победы воздуха над твердостью гор. Воздух их туманами рассек — и твердые вещи на нем

поплыли как небывалые, как призраки твердых вещей. Воз-духи — творцы тверди.

Вторая строфа стихотворения словно другим поэтом написана. Так это часто у Тютчева. Например: «Люблю глаза твои, мой друг», где первую строфу писал поэт банальный, а вторую — гений. Но вряд ли это просто слабость-неровность: это скорее стиль диалогического, ориентированного мышления, где полслова («Да») должно быть сказано как тезис с чужого голоса, чтобы дать что-то, материал на великолепное съедение и отвержение («Нет, не то, но...»), и в этом акте отрицания и отсыла явить всю мощь русского духа. И «Война и мир», и романы Достоевского написаны как полемика с неким узким, на их взгляд, «Да!» Запада: оттолкнув и реактивно...

Стихотворение пронизано и идеей, близкой «Бессоннице». Для домашнего прикрытого мира вещей есть смена дня и ночи, грозы и света: для них «чредой находит сон». Не то для полубогов: горы, перерезанные туманами, стоят как вечно бодрствующие и полусонные демоны. И после проблеска, грозы они «упадают не к покою, но в утомительные сны». И они не прикрыты уютом форм, а — рыхлы, аморфны, суть выбросы, туманные протуберанцы мирового пространства — и всем его жестоким трясениям подвержены: их раны вечно открыты, как Прометеевы, и нет им настила кожами форм.

«Снежные горы». Опять чужеродный космос Альп. Вода — не та: озеро, помещенное внутри каменной земли (русская вода — река = путь, дальняя дорога в безбрежность моря-окияна вокруг всей Земли): вода в плену и сама превращена в твердую грань — «зеркало стальное». Хотя и эти воды одомашниваются образом *струи*: синяя в блеске полдня и зеркально отражая небо, они напоминают: «Как бы эфирною струею По жилам небо протекло» (из «Проблеска») — т. е. светочисточник. И, собственно, в миниатюре то же русское стекание: «И с камней, блещущих на зное, В родную глубь спешат ручьи», — т. е. бегут от огненной земли твердых тел и закупоренных и блестящих в гордыне душ.

И время чужое суток — полдень: свет падает вертикально («отвесные лучи»); в России же он божествен как являющийся *из дали, на пороге* дня и ночи. Свет,

из дали являющийся, есть именно свет: падает на наш глаз, в горизонталь направленный. Когда же он падает сверху, он уже не свет, а огонь и соотносится не с окном души — глазом, но со слепым телом: греет его, жжет, испаряет и сушит, оземля воздух дымами. Представляю, сколько поэзии и жизни нашел бы французский поэт, например, Бодлер, в полдневной неге благовонной, в испаряющейся плоти — chair, в senteurs, odeurs, parfums — всех этих дымах земных! Французское-то время года — лето, а суток — полдень и положение солнца-света — зенит, вертикаль. Для русского поэта запахов в мире нет. И все это — «Наш дольний мир, лишенный сил». Он — «полусонный» — о, это совсем другое нечто, чем бессонница и даже «утомительные сны» ночью. Если бессонница — из пустотности, легкости души, из ожидания ею проблеска, света, то полусон днем — это дым отяжелевшей и опаленной твари: как «гора задымилася», так и «дольний мир» послал в воздух свой полусон. Это — «издыхающая земля»: сон в полдень знойный и в «Обломове» трактован как «истинное подобие смерти».

Внизу все такое дробное, изменчивое — это мир смертный тварей, а «горé» — «играют» «божества родные». Что они такое? «Выси ледяные». Лед — мнимая земность: хоть по виду тверд, но по сути — течность, это — плен воды; она играючи принимает форму, чтобы узнать, взвидеть свет: отражая — светиться. Во льду вода становится самосветом. «Лазурь неба». Лазурь — камень-самоцвет, но здесь это мнимая твердость: лазурью кажется воздух в свету, простирающийся в бесконечность, так что и *цвет* здесь — чистый свет прикровенный. И они «играют» — потому что здесь-то видно, что всё: земля, вода, воздух, огонь (и эфир—свет) — одно и то же и прячутся в игре Cache-cache, друг в друге матаморфозясь.

Всё вместе: «Играют выси ледяные С лазурью неба огневой» — это возможное слово для сказания о вечном и беспредельном несотворенном бытии<sup>1</sup>. Оно здесь выступает как свет по всем статьям: в своей субстанции

---

<sup>1</sup> Недаром аналогичным образом высказывался и Гераклит: «Вечность — ребенок, забавляющийся игрой в шахматы: царство ребенка» (фр. 52). Однако показательно, что у греческого философа оформленные тела: ребенок, шахматы, а у русского мыслителя аморфные стихии представляют за бытие в сказании о нем.

мир есть свет, всякое вещество состоит из его превращений (= «материальная причина», по Аристотелю); творящая сила мира — он же: свет-огонь (= «деятельная причина», «производящая»); в то же время игра объясняет, *зачем* это делается (= «целевая причина», «энтелехия»); наконец, для деятельности-игры нужно саморазличение, воплощение, принятие облика, формы (= «формальная причина»); здесь свет расчленяется на «выси ледяные» и «лазурь неба», у Гераклита — на ребенка и шахматы. Но главное: свет создает «ю-дольный мир» и неисчислимое множество вроде серьезных и твердых вещей, существ и целей в нем; но то, что для них жизнь-смерть («издыхающая земля»), для божеств — забава, ибо они знают, что эти существа не себе, а *им* принадлежат и, умирая, в родное лоно первостихий возвращаются: заветом этого им и был дан «пророчески-прощальный глас».

Но почему человек родство в непреложных высях ощущает, а чужбину — с себе подобными? Почему не чувствует родности с мимолетным, смертным — с тем, что оттого, от своей скоротечности, и вызывает к жизни не игру, а любовь? Ведь любовь и есть привязанность скоротечного в бытии — «стой!» ему, недопустимость, невероятность исчезновения этого существа. И так как нигде в объективном бытии этому реалии и поддержки нет, — все это обессмертиванье набирает силу лишь в душе, воле, сердце любящего — и рождает такую вспышку свето-огня, которая уравнивает миг с вечностью и на которую аморфные, беспредельные божества не способны: недаром они завидуют любви смертных. Знание этого полностью ведомо Тютчеву — и потому: «вещая душа моя» «бьется на пороге Как бы двойного бытия», а не избирает одно; и боги для него не выше людей (см. «Два голоса») — лишь стихии и свет выше, но они и светоч-источник полностью пребывают в людях: «твой милый взор...», «эфирною струею по жилам небо протекло» и т. д. Но хоть в гордыне своей гибели человек может полагать себя выше бессмертных, трагедия остается — с точки зрения человека. С точки же зрения света и стихий, любовь-смерть человеку дарована, чтобы с радостью растворялся, ощущая свое перетекание в стихии как блаженство возврата на родину, домой к маме. По Эмпедоклу, «рождения всего возникшего виновником и творцом является Вражда (ибо она дробит состав мира и образует отдельности.— Г. Г.),



(виновником) же конца мира возникших (вещей), их изменения и возвращения в единство — Любовь»<sup>1</sup>.

Итак, опять в стихотворении Тютчева дано двойное бытие в двойном ракурсе и слове: как в «Весенней грозе» резовость грома, птичий гам, шум вод — все эти события и существа имели своей пребывающей идеей игру Гебы с Зевесовым орлом, так и здесь есть своя парность: идея — и ее вещное временное отражение. Бросается в глаза аналогия строф второй и четвертой: синь зеркала стального внизу, куда в глубь стекаются ручьи, — есть вариантное воплощение игры лазури неба со льдом в устремленных в высь огнях. Уже раньше прозревалась парность строф первой и третьей: в полуденной мгле дымятся леса на горах — и люди выпускают полусон. Наконец, парная структура очевидна в перекликании: «уже» — «между тем», «внизу» — «горé». Само приращение поэта к дроблению бытия и явлений пополам: «полуденная», «полусонный» — есть то же удвоение мира.

Гераклит полагал: «Для бодрствующих существует единый и всеобщий космос (из спящих же каждый отвращается в свой собственный)» — фр. 89. И в стихотворении игра бодрствующих божеств совершается над полусонным человеком, затерянным в различиях вещей и своих множествах. Вообще каждое стихотворение Тютчева есть такое домогание до единого космоса из полусна-полубодрствования нашей очевидности и мысли. Но поскольку начинает поэт с какого-либо его отблеска, — блик варианта падает и на инвариант, который предстает каждый раз в особом составе и повороте: будет ли исходной ситуация пробуждения («Проблеск»), или взгляда на Н. («К Н.»), или «Весенняя гроза», или «Утро в горах», или «Фонтан». А начинает так потому, что сейчас ему в этом виде состоялось прозрение, проблеск, весть дошла через со-весть в этой по-вести: слово здесь онтологическое, из бытия истекание. *Стихотворенья* — акты веданья. То есть суть мифы, сотворения божеств.

«К Н. Н.». Вместо природы здесь человек в свете (обществе); страсти и движения души: любовь, притворство, послушание, тайная радость, измена, стыдли-

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики, т. 1. М., 1957, с. 399.

вость — вытеснили клубление стихий. Нет ли, однако, здесь параллелизма? То есть, не «нет», а по исходной предпосылке, принятой мною на веру, жизнь души сопряжена с жизнью тела не вообще, в своих независимых целостностях, но в со-ответствиях, и значит, вещества космоса я могу прозревать через состав, склад тела, его аффекты (сердце — слиянность реакций души и тела); так что я вправе прозревать соответствие между бытием стихий и веществ и духовной жизнью человека: его характером и логикой. Итак, нам надо сделать *перевод космологии на психологию* и установить соответствия в их терминах.

Первоначальный ключ нам дает общая диалогическая структура стихотворения: оно так же состоит из двух частей = ситуаций = миропониманий, как и предыдущие: «Ты любишь... — Но так и быть!» (ср. «Люблю грозу... — Ты скажешь»). В первых четырех строфах рисуется, как можно предполагать, мир реальных вещей, идей, положений в их земной видимости, масштабах и толковании: светская красавица, в искусном притворстве, незаметно для толпы и мужа, отвечает на мой сигнал, а я размышляю, что познаны ею тайные радости измены и улетела стыдливость, как луч Авроры с юных роз. Сказано это, и даже медитация совершается, в тех же уютно-детских измерениях, как, например, и в «Утре в горах» о лазури, которая смеется, и о светлой полосе долины, которая вьется: банальный поэт, банальная сентиментальная рефлексия.

Но вот оно — обрушиванье вселенского масштаба: «Но так и быть! в палящий летний зной Лестней для чувств, приманчивей для взгляда Смотреть, в тени, как в кисти винограда Сверкает кровь сквозь зелени<sup>1</sup> густой». Под чистым, всепроявляющим светом живут лишь сущности — остальное не выживает. Иной, глубокий и истинный взгляд на «притворство красавицы», а точнее: на что-то, о чем мы провели по притворству красавицы в свете, — принципиально не может быть дан, высказан, сообщен языком прямых наименований и в тех же терминах, например: душа, честь, совесть, девичья-женская гордость — и даже вообще в терминах

---

<sup>1</sup> Что собственно тютчевское слово говорится обычно именно под конец стихотворения, видно по тому, что является вдруг его божественно архаический синтаксис — ср. «сквозь опущенных ресниц» — в предпоследнем стихе из «Люблю глаза твои, мой друг».

мужчины и женщины; еще выше — даже не в терминах любви; еще выше — даже не в категориях Эроса; но — прямым ниспровержением стихий, веществ, существ так называемой «природы» и ее языком: т. е. истина может быть высказана как раз не человеческим, но хотя бы птичьим или растительным языком природы — если она снисходит до высказыванья, а не остается пребывать во всемирном молчанье и в *Silentium!*

Теперь мы имеем одну идею, расколотую на две половины, — как перерезанные туманом «высшие горы» в «Утре в горах»: внизу — искусная в притворстве красавица в свете, далее обрыв-туман, и вверху, без всякой видимой связи с основанием, парит гроздь винограда в палящий летний зной. Во-первых, здесь реабилитирован палящий летний зной. В предыдущем стихотворении — перед «высями ледяными» — он представлял за «дольний мир» и был огнем по его плечу. Здесь против «света» общественного палящий полдень гласит за весь открытый космос. Так что нет в мире Тютчева совсем жесткого прикрепления определенных идей за определенными вещами; однако нельзя сказать, что они свободны и соединяются лишь функционально: все-таки какая-то связанность, закрепленность идей за вещами у него есть. И даже здесь: кровь винограда в зной = красавица в толпе. Не огонь сам по себе, но «светоч-источник» — высшее, и вот он узнается здесь: в том, как «сверкает кровь». Кровь в человеке = огненная вода, и, прозираемая «сквозь зелени густой», т. е. плотность земли и ее цвет, она являет тот же хоровод стихий в новом варианте. Поскольку, по опыту предшествующих анализов, мы знаем, что в первой части — земных масштабов — должны находиться праобразами пары и соответствия, — поищем. Кровь сверкает сквозь зелени = красавица в толпе. Сверканье — не просто свет, но переливанье, световая игра отражений среди твердых предметов: они, тупые, твердые, стоят, а «светоч-источник» за них и мимо них струится — для них невидимый, для них — «украдкой», как «тайная радость». Да это же — игра в прятки, а любовь красавицы притворствовать = страсть стихий к метаморфозам! Вот светоч-источник струится и застывает кровяной каплей винограда: форму принял для сверканья — так же, как во льду вода принимает твердую форму, чтобы светиться, — так же, как та же стихия принимает видимую твердую форму «красы послушной» и любит, как блистают ее

границы, отраженные о твердые тела людей в толпе и о мужа — сего «стража» (опять идея сохранения формы = Каренин. У нее же, чья «кровь сверкает», — «энергическая» красота Анны).

«Свет... ставит нам в измену все радости». Почему это: скопление людей названо «свет»? и в каком он отношении к чистому свету — главной сущности? — Примерно в том же, как к нему относится полдень: вроде избыток света вещественного, а на самом деле сокрытие, затмение света чистого. Так, сказано, бесы будут являться под видом ангелов, чтобы смущать... Превратность понятий этого «света» хотя бы в том видна, что «радость» — что есть свет истинный, чистый, — представляется как «измена». «Свет» ценит стабильную форму, т. е. землю-стихию, которая на самом деле чем плотнее, тем есть большее помрачение. Значит, «тайная радость» — темная с точки зрения «света» — причастнее к чистому светочу-источнику: она совершается как запретный культ первоначальных древних божеств.

Термин «свет» приучает к осторожности отождествлений. То же самое: слово «не краснеть» перекликается внешне с «кровь сверкает» — по внешней аналогии цвета крови. Но «кровь сверкает» = «сей чистый огонь», что «как пламень адский жжет» — т. е. свет, а не цвет. А краснеет, румянеет стыдливость — это смущенье, сумрак света, что бывает в утро и вечер. Здесь же, в космосе этого стихотворения, посрамлены пороги дня и ночи, прежде излюбленные переходы из вещи в вещь, — но воздано зениту, сердцевине, пышному цвету.

«Последний катаклизм». Дух Средиземноморья (греки, иудеи) допытывался: что было в начале, всматривался в происхождение мира, возникновение вещей. И в последующей западноевропейской мысли (особенно германской) само собой разумеющийся ход: докопаться до происхождения вещи, что из чего? — и дает гарантию узнать, что она такое. При этом ходе мысли: вещь, существующее, настоящее — цель и конец. В построениях русской мысли (если вспомнить ее главные сочинения) нет этого маниакального вперенья в происхождение вещей: мысль завязывается с ходу (Чаадаев, Герцен, Толстой, Ленин — кстати, более школьно-германский ум Плеханова любил заниматься «историей вопроса»)

и скорее интересуется не откуда вещь, а к чему<sup>1</sup> она, «накой»? То же самое: в построении русского романа ничтожно мала биографо-воспитательная часть: дается скороговоркой, а скорее переходят к событиям главным, в то время как западноевропейский роман — это в основном не событие (этим занята новелла), но история жизни (Фильдинг, Диккенс, Гёте, Бальзак). Итак, куда вливается, к чему создан, каков смысл, назначение жизни человека? (об этом думает Печорин: о назначении своем, а не *почему* я такой и *что* я такое; и Блок — «О назначении поэта»...) Потому *конец* вещи есть место, где и обнаруживается, к чему она была, а значит, и что такое.

И космогоническая мысль Тютчева испытует не сотворение мира: что из чего и вслед за чем? — но что сбудется (как и вещей Олег у волхва). Не приемлет он, что мир создан для эгоистического разнообразия — отдельного ячества вещей, даже стихий, — но для какого-то более общего, соборного бытия. В этом смысле Последний катаклизм не есть конец света: конец вещей и различий не есть конец бытия. Мысль Тютчева поэтому не эсхатологическая, хотя и повествует о том, «когда пробьет последний час природы». *Природа* (как мы видели по стихотворению «Летний вечер») совпадает в основном с землей, она уже мира и состоит из того, что *рождается*, возникает: из тел — растений, животных, птиц. Но уже вода, воздух, огонь — стихии несотворенные и неизменные: они преобразуются в метаморфозах, но не возникают.

«Состав частей разрушится земных». Всякая вещь состоит из того или иного сочетания, смеси первостихий. Так что же здесь имеется в виду? Разрушение вещей на свои составные силы? — тогда вещь тут названа «частью». Или разрушатся сами первостихии? — тогда почему «частей» именно «земных»? Ведь кроме земли еще вода, воздух, огонь... Очевидно — первоё: вещи, все предметы, существа — т. е. целостности, с точки зрения западноевропейской мысли: индивиды (= неделимы), особи, Gestalt — названы «частями», ибо они — «твари».

---

<sup>1</sup> Кандидовски-простоудушно этот ход мысли выразил Митрофанушка, запросив, *к чему* приложена дверь? — и в зависимости от этого решая, существительная она или прилагательная. Т. е. он выводит сущность и свойство *за* вещь, распаивает, открывает ее, тогда как западноевропейский склад ума полагает суть в пределах самой вещи твердо пребывающей.

Значит, по русскому мироощущению, индивид, «я» есть часть, а не целое. И так это и в народной артели и братстве — и проступает в утонченной умозрительной интуиции широчайше образованного русского поэта.

И в эллинской натурфилософии: до обособления личности и положения ее в атом (= «неделимое», по-гречески) как основу вещей, полагался как бы групповой брак между стихиями в сотворении каждой вещи. Исходным было Целое мира, а не целое вещи. И разнообразие тел и существ сотворено Враждой и удерживается ею в их отдельности, индивидуальности, а слияние опять всего — осуществляется через Любовь. Мысль Тютчева близка этой концепции мира. Разрушение вещей, растворение стихий предстает не как трагедия, но успокоение, примирение, слияние, объятие всего, переставшего настаивать на своей отдельности. И то, что некогда проделает Последний катаклизм, поэт делает сейчас, сразу — в своих стихотворениях пробивая последний час вещам, рассматривая их *sub specie* последнего катаклизма, — и в разрушении прочищает их состав, производит разъятие; и это разъятие вдруг оказывается откровением Целого, истины мира (ибо жертвует частями, вещами — мнимыми целостностями).

А по последовательности происшествий — в этом стихотворении совершается антиТворение. Если в начале Бог создал небо и землю, но земля была безвидна и пуста и дух носился над водами, — то теперь наоборот: земля рушится, «Все зримое *опять* покроют воды. И божий лик изобразится в них!» (Это «опять» указывает на связь с Творением.)

Итак, остаются воды и свет («лик») = опять «светоч-источник». Это — первобожества русского Олимпа. Недаром конец предстает как *слияние* и *растворение* — свойства воды, а не воздуха или огня: значит, мыслит водой. Для грека Эмпедокла Любовь = огонь, и объединение бытия будет достигнуто через мировой пожар.

И наконец-то откроется истина («лик») — вместо затемняющего ее разнообразия чувственных вещей: она выступит единая в своей чистоте. Или, точнее: будет разгадка бытия, сфинкса природы — откроется Творец, и будет ясно, что хотел сказать Творением... только некому его тогда будет слушать.

Это сомнение — и ревность к Богу, счет к нему — затаилось в сем сказании, и под конец жизни Слово было произнесено: «Природа — сфинкс. И тем она верней

Своим искусом губит человека, Что, может статься, никакой от века Загадки нет и не было у ней». И, значит, всё даром — все жертвы для откровения смысла? И смерть — не растворение и слияние в Любви, но тупой конец? И сама идея о смысле, тайне — есть лишь искус? И вмещает истины и Бога, вместо того света, там, может, паук сидит какой-нибудь, как мыслит Свидригайлов. «А был ли мальчик? Может, мальчика-то и не было?..» (Самгин). И вся загадка — в том, что нет загадки, а мы-то мним...

В расселине меж этих двух голосов (Последний кактализм и Природа — сфинкс) просматривается Тютчевым всякая вещь: то слышится один, но другой лишь глохнет, а не умолкает. И каждое стихотворение есть некое утверждение, самоубеждение в ракурсе этого космического сомнения, какой-то лоскут, фрагмент из непрерывно идущей внутренней полемики.

Потому столь державно-повелительны интонации начал: «*Есть* в осени первоначальной», «*Как* весел грохот летних бурь!..» (это «как» не сравнительно-сомнительное, но восклицательно-утвердительное). Вариант: «*Так* в жизни есть мгновения...», «*О* вещая душа моя», «*Нет*, моего к тебе пристрастия Я скрыть не в силах, мать земля» (где землю многожды оскорблявший оправдывается). Вообще восклицательная интонация русской мысли — заклинание для заглушения сомнения. Так, Рудин повторял: «Я счастлив!» — как бы стараясь убедить самого себя.

Но есть ли Бог и загадка, «нет» ли в «творении творца» (= «Есть ли жизнь на Марсе, нет ли жизни на Марсе?..» — прутковский вариант этого хода сознания), — «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!». То есть не в залогах и заветах полагать смысл бытия, и не разочаровываться от нахождения или ненахождения его, но в... — Тютчев не дает ответа, Русь Гоголю не дает ответа, и я формулировать что-то не имею оснований.

У Тютчева несколько таких кратчайших стихов — в строфу лишь одну: «И чувства *нет* в твоих очах...», «Умом Россию *не* понять», «В разлуке *есть* высокое значенье». Они — лишённые диалогической структуры, в них дается сплошной один тезис. Их другой голос полагается за скобками — в том океане, откуда выброшены эти обломки. Есть даже рудименты этого: «И чувства нет в твоих очах...» Это «И» стоит в начале стихотворения

как пупок, который мне, самостоятельному, вещает, что я последыш.

Правда, двухголосие остается в лексике: «Последний катаклизм», «Природа — сфинкс...». Одно слово русское, другое — чужеземное. На двух быках этих надо стать русской мысли, чтобы зачатся и начать движение (= её ориентированность на чужое слово и мысль).

(«Пробужденье») <sup>1</sup>. «Еще шумел веселый день...» Вот Последний катаклизм с этим днем свершается: многошумье и цветистое разнообразие «пышно-золотого дня», когда пробил час, превратилось в царство единых бесплотных сущностей — теней. Сюжет стихотворения — как восхожденье на туманом опоясанную высшую гору из стихотворения «Утро в горах». Сначала — светлый низ и миниатюрные разные предметы в нем; потом полоса тумана — здесь сон; и затем — пробужденье уже в мире чистых идей, где нет многообразия. Здесь и указан путь (гносеологический), как добраться до такого восприятия мира, путь к различению истины: «многое» и «разное» должно сначала обнаружиться как однообразие — «все равно», «все едино», и тогда все в один сольется строй. Его однотонность усыпляет внешние чувства — им теперь нечего делать, зато будит внутреннее созерцанье, и оно в молчанье начинает прозирать. Д р е м о т а, сон — это высшие гносеологические состоянья, по Тютчеву, потому даже месяц — свет вечерний — сторожит его дремоту. И когда «однозвучно звенит колокольчик», мир сущностей: воспоминаний, теней, дум — наплывает на русского барина в дороге: она тоже — полусон, полудрема = гносеологические состояния, путь к различению истины. Ибо д о р о г а есть сливанье городов, сел, лесов, полей — всего разнообразья — в одно, пронзает их собой и отменяет их устойчивость, заявляет о мнимости вещного мира. И дорога в России и есть сей «миротворный гений», что, незримый, увлекает из пышно-золотого дня — в царство теней.

Подобный же сон—пробужденье совершается и с пушкинским пророком, который постигает мир истинных сущностей: дольных и горних, а язык — стал «глагол» вместо «слова». Тоже и посредник есть: «миротвор-

---

<sup>1</sup> Составляю гороскоп каждому стихотворению — по сочетанию стихий в нем.



ный гений» = «шестикрылый серафим» = опоясывающее облако (ведь херувим отделяет, стоит с мечом у врат рая).

И лермонтовский пророк отворачивается от мнимого многообразья города и живет в пустыне и лишь изредка торопливо пробирается (тоже *дорога*, растопляющая различья) «через шумный град» — то ли как ветер, то ли как река.

Во всяком случае пророчеством, залогом, пуповиной царства теней среди пышно-золотого дня была «облаков вечерних тень», что «по светлым кровлям пролетала».

«Вечер» — космос-предтеча, ожидание. Слагается из тех же стихий, но комбинация особая. Хотя отметим пока знакомое: от звука — к свету: начинается с «звона», «шороха», «шума» — переходит в «светлея», «молчаливей», «тьень». Основная зона, где располагается космос-предтеча, — в о з д у х. Здесь разносится звук — по нему и свет пробегать может.

Воздух = стихия-соединитель. Любопытно, как оттягивается здесь все от остальных стихий — в воздух, пространство между небом и землей: сразу дается уровень «над» — «над долиной», область ветров. Недаром и слова из собственности ветра появляются: «веет» и «даль», «далекий колокольный звон» — его, наверное, «ветер принес издалека» (Блок). Колокол, стая, листья — всё из над землей.

М о р е — хоть вода, но совсем не проявляется как вода (не течет): море в разливе есть вода как равнина, плато для ветра, воздуха — чтоб разлив светел был (вещи, предметы, различия, грани — разные виды тьмы, препятствуют свету и воздуху).

Итак, мир — в состоянии, когда ничто не происходит, но имеет произойти; и есть лишь замирения и предвестия. Да это же Россия — с ее типичным состоянием *кануна*, ожидания и переходности! И сразу приходят в смысловую связь элементы космоса. Основная сфера — воздух. Даже высь не введена, не обращен взор к небу, где свет, — как в других стихотворениях. Космос от этого слегка приплюснут, место *выси* заняла *даль*: все движения не вертикальные, но горизонтальные: издалека звон веет, стая летит, шум листьев не колыхнет; правда, ложится тень, но торопливей. Словно мы находимся не внизу перерезанных туманом высоких гор, и не сверху —

но в самом поясе воздушном на пути, накануне, на дороге, в ожидании, осязая «незримого ангела», который возносит. То же самое указывает и время: вечер = канун перехода. И недаром в России так родны по звучности «вечер» и «ветер». Вечерний звон — их общее дело. Они оба — дороги, сами ничего не имеют, не являются, не суть субстанции, но приносят, разносят — офени и коробейники, суть чистые перенесения духа и вещей. Вечером вещи мглятся, теряют грани — переносятся в свою материю — мать. В сумраке и дух задумывается, переходит от света вещественного к внутреннему. И ветер — российский почтальон — все видит и слышит. («Сказка о мертвой царевне»), но различия не сохраняет, а сливает все звуки — в веянье и свист. Ветер — незаменимый спутник Дороги, и сам есть путь, шевелящийся как что-то живое: не как предмет, но как субъект.

«Полдень». Основное новое слово, здесь выговоренное: «лениво». Полдень — лень космоса. Если в «Вечере» бездействие и замирание от ожидания, то здесь — от переполненности и усталости: что-то было, какие-то действия, события, от чего мир уходит на покой и в дрему. Но что́ было — обойдено. Может быть, потому, что всякое действие в мире, если оно не канун и не катаклизм, есть мнимое шевеление плоти, не достойное мысли.

Лень же — полдень — задумчивы они. Дума здесь — покойное дыхание.

По древним индоевропейским поверьям, если небо — череп мира, то воздушное пространство и облака в нем — мозги и думы. В стихе о Голубиной книге сказано: «Наши помыслы от облаць небесных». По А. Н. Афанасьеву, «духоборцы доньше исповедуют, что мысли человеческие создались от ветра, а благодать от облака... Метафорическое сближение дождевых облаков с мозгом отразилось и в самом языке: *мозг* — *segebun* и дождливая погода (псковск. и тверск.), *мзга* — худая, мокрая погода и плакса, *мозглый*, *мозгливый* и *мозглявый* — дождливый, пасмурный... Вместо выражения: «что ты задумался?» доселе говорится: «что ты отуманился?»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Афанасьев А. Поэтические воззрения..., т. 1, с. 118—119.

И в стихотворении «Полдень» все в природе выделяет из себя в воздушное пространство свой пар, свое дыханье: «дышит полдень мгlistый», «тают облака», «туман», «дремота», «дремлет». Полдень — созерцательная дума космоса (вот и гносеологическое значение лени). Недаром и звучность у этих слов мягковоздушная, колокольная: лень-лень, пол-день, пол-день.

Последние два стиха о Пане в пещере нимф придают стихотворению классическую тютчевскую структуру двухголосия и двуязычия. При этом устанавливается такая парность: мир от тверди пламенной и чистой до реки — сей свод = пещера нимф (нимфа в мифах сопряжена с рекой). А всё в мире = Пан. Его дремота и думы = облака, туманы...

«Лебедь». Впервые появилось тело, существо животное — но какое! Лебедь — птица света. И она, «лебедь белая», — начало женское: связана с водой — «плывет». Лебедь — русское космическое священное животное, чья плоть (земля) соткана из света, воздуха и воды.

Однако, «да» в русской мысли не может быть сказано, не оттолкнувшись через «нет». Для жертвоприношения «Нет'у», для сведения на нет здесь взят Орел — птица чужеродного космоса. За что же он отвергается как не свой, не родной? Он сам — темен, плотен, земен, есть летучий камень, и, хотя прямо в свет солнца зрит, но очами неподвижными, зеркальными... впивает свет, но не светлеет там. В Орле мир явлен твердыми своими конечностями: огнем и землей. Лебедь же — всеобщая размытость, воплощенная переходность, отсыл каждой стихии от себя в другую: «нет, не я здесь, — словно говорит земля, — а воздух и свет». «Нет, не я здесь, — словно говорит воздух, — но вода, свет и земля». И т. д. Это божественная стыдливость<sup>1</sup> — и недаром русская красавица = лебедь белая очи долу потупя держит, стесняясь своей красоты и светоносности, ее прикрывая. Но столь птица эта универсальная, что даже двуполая: можно сказать и в мужском, и женском роде: «лебедь чистый» (у Тютчева), «лебедь белая» — в народной поэзии. Даже пол здесь размыт; не поймешь, мужик или баба; застенчив парень, как красна девица.

---

<sup>1</sup> «Божественная стыдливость страдания» у Тютчева — категория русского мира.

В отличие от орла, лебедь не отражает свет темной плотью своей, но сам есть сгусток света, отверждение света в чистом пространстве, сам светоносен. Вот идеальный русский космос — недаром его поэт создает «из пламя и света рожденное слово» (Лермонтов). Вот идеальная плоть по-русски — кристалл, чистая прозрачность (опять от «зрак» — свойство протяженных тел с точки «зрения» света).

И свет здесь не вещественный (огонь, молния, солнце — то, что зрит орел), но чистый, «чистая стихия», и скорее свет звездный за него представительствует, чем солнце.

Орел — односторонен: лишь «за облаками». Лебедь же «между двойною бездной» — как двойное бытие расчеченных туманом гор («Утро в горах»), на «пороге как бы двойного бытия» — занимает русскую точку в пространстве. И его естественное, законное дело — «всезрящий сон». Это птица — провидица, чей, верно, глас — «пророчески-прощальный».

Орел — птица божьего гнева: перунов, грома и молнии. Лебедь — милости. И звучность имени «Лебедь» — насквозь родная: мягкие согласные, связанные через «е» = горизонтально-далевое вытягиванье миниатюрного космоса рта при слегка сплюснутом, нахлобученном нёбе.

К. В. Пигарев в примечании к стихотворению сообщает: «Как указывал Ю. Н. Тынянов, «сопоставление (символическое) орла с лебедем было излюбленным в европейской поэзии, причем в этом символическом состязании побеждал орел. У Тютчева победа за лебедем» (Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. «Прибой», 1923, с. 363—364). Действительно, в стихах В. Гюго, Ламартина, А. Шлегеля, Цедлица орел являлся символом борьбы и мятежности, а лебедь — покоя и созерцательности» (т. I, с. 344).

«Ты зрел его в кругу большого света...» — не там ты зрел его. Русская мысль начинает с отвержения: первым словом говорит «не то», а вторым — «а что...». То же в стихотворении «Лебедь»: начало — с «Пускай». В аналогичных у Пушкина стихотворениях о поэте тоже сначала дается «не то», ситуация, где поэт не в своей тарелке: «Пока не требует поэта» — время не то, «Поэт и чернь» — место не то: вольный ветер скован в городе, тоже в кругу толпы, т. е. камней. Круг — уже не раз

видим как отрицательная «в кругу» русской мысли идея (тогда как для греков круг, шар — образ совершенства). Везде отсыл от ложного облика вещи — к ее истине. Пушкин проявляет ее сменой места, дорогой: «бежит он» или «подите прочь!». Тютчев — сменой времени и освещения. «*Большой свет*», именно потому, что имеет величину, измерим, — значит, не тот свет и тем более фальшивый, что, раздуваясь («большой»!), претендует застить... Свет же истинный — неизмерим и есть не «большой», а бездна. «*Большой свет*», как вещественный, аналогичен Дню — свету затмевающему. Потому в нем ничтожным и жалким выглядит глаз не вечернего света: месяц — не месяц, а «облак тощий», т. е. неполноценное облачко, недотепа, никудышный, Иван-дурак не дотягивает даже до мерки среднего человека. Днем поэт — дурное тело: «рассеян», значит, распылено его вещество; на порогах качеств пребывает: «то свое нравно-весел» (излишняя подвижность), «то угрюм»<sup>1</sup> (оцепенение), «полон тайных дум» — мглист: пустотность и воздушная влага в должном быть твердым и отграниченным теле; формой он «дик». В свете же истинном поэт — свой, светозарный бог, и не умные братья, а Дурак ловит Жар-птицу.

Здесь высказан один из принципов русской мысли: вещи в определениях механически-рассудочной логики — лживы. Можно ли писать определение о том, что есть месяц, — по тому, что мы видим днем: «облак тощий»? Мы скажем: «месяц есть серповидное облачко».

Итак, стих представляет нам приключения света: как бог светозарный переодевается, нисходит и прячется в миру — как Золушка. Свет здесь и субъект происхождения («изнемог» — «сияет»), и объект наблюдения («облак тощий» — «светозарный бог»), и орудие, инструмент, глаз, способ наблюдения: «Ты зрел» — «и ты презрел»<sup>2</sup>. Един во всех лицах — трех, саморазличаясь для игры, свет творит мир, вещи в нем, «я», «не-я» и созерцание: все предметы и действия — из своего вещества, полное самообслуживание!

---

<sup>1</sup> Близкая пара в «Евгении Онегине»: «я был озлоблен, он угрюм». Глава I, XLV.

<sup>2</sup> В русском языке и любовь и ненависть выражаются через свет: при-зрел, пре-зрел. В других языках идея презрения не выражается через световой корень: haïr, hate, hassen...

И истинный герой, персонаж стихотворения, конечно, не поэт, а свет. Недаром — увы! — чужеземное слово «поэт» и в русской литературе звучит несколько чужеродно; и должны быть и находятся ему свои эквиваленты — но уже не в наименовании (имя уж занято: «поэт» — не назовешь же «стихотворец»), а в отсыле к его идее. Что герой — свет, а не поэт, явствует из того, что в следующем стихотворении тот же свет выступает в облике влюбленного. Значит: поэт ли, любовник ли — это «факультативно», а естествен — Свет.

«В толпе людей, в нескромном шуме дня...» Вариация на тему: месяц днем. Это часто у Тютчева: парность не только внутри стихотворения, но и творятся одновременно два стихотворения, с двух сторон заходящие и реализующие один образ. Так «Утро в горах», «Снежные горы» даже печатались впервые в 1830 г. как одно стихотворение; парой являются «Вечер» и «Полдень». Потом поэт осознанно даст два варианта в одно стихотворение («Два голоса»). Это — втора, поиск образа чистой идеи на двух уровнях, а точнее: она просто не может быть выражена одинарно.

Здесь акцент: стыдливость света в нескромном шуме дня (ср. «Лебедь») — свет в плену и окован, в любви — застенчив и нем. «Но если ночь, встряхнув ветвями, Захочет в небе изнемочь, Я загляну в тебя глазами Туманными, как эта ночь» (Блок. «Иванова ночь»). «Наступит ночь — и в чистое стекло Вольет елей душистый и янтарный!» (Тютчев).

Туманисто-белое брезжение польется как елей. Елей — религиозная кровь, семя духовной любви. Вот он опять — «светоч-источник», русский Эрос. Причем лишь в свете невечернем обретается и цвет: то, что было блеклым, водянисто-молочным, играет янтарем.

(Вспомним, что в «К. N. N.» в абсолютном свете палящего полдня отменен «стыдливости румянец невозвратный», и по нему воздыханье, а вместо него — «В кисти винограда Сверкает кровь сквозь зелени густой».)

Я н т а р ь — свет солнца, а здесь он его видит в месяце. Ночной свет оказывается чувственен, телесен, съедобен. И вообще ночь и сон — мир не бесплотной жизни; скорее день таков — мир иллюзии, «мая», покров на ночь. В литературе Запада, у романтиков, ночной свет спиритуалистичен: свет призраков, иллюзий

(сон, мертвец, скачка и глядь — в могиле, кости; пуг — и ничего нет).

А русские сны — где они? Большинство снов здесь литературны, навеяны с Запада: Жуковский и сон Татьяны... Лишь Сон Обломова — но он не локален, а равен чуть ли не всему повествованию, всей жизни (что действительно так). Даже когда у Достоевского и Толстого сны, — они редки и отдают литературным приемом, и всегда скорее полуявь — полусон, как у Тютчева *бессонница* — вот подлинная жизнь-сон (жизнь определена исходя из сна: пусть как его отрицание — *бессонница*, но именно его, а не чего-то другого).

«Туманисто-бело» встречаем у Лермонтова: «в тумане моря голубом» — почти та же звучность, почти тот же свет (немного другой лишь цвет, но голубизна = прозрачность, свето-воздух). И вообще: «Белеет парус одинокий В тумане моря голубом. Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?» — это вариант того же образа-архетипа, что и «Смотри, как днем туманисто-бело Чуть брезжит в небе месяц светозарный». Месяц в дневном миру (= стране далекой) — одинокий тощий облак; его родной мир иной — где он царь.

Но почему же он покидает родину, где он владетель, и идет в даль, где он странник, одинок, чужой и жалок? Что его гонит? И вот ответ — в стихотвореньи «Душа хотела б быть звездой». Да, звезда в ночи — на месте своем, царица. Но душа хочет быть звездой *днем* — т. е. не на месте, когда она совсем не нужна, теряется, совсем не у дел вещественных.

Но чтоб понять эту идею, надо нам подвести ряд фундаментов. Да и Тютчеву тоже: ведь это прозрение явится ему лишь в 1836-м, шесть лет спустя точки, где мы сейчас находимся.

По началу своему этот образ — заемный. К. В. Пигарев сообщает: «Расставшись с Гейне, Тютчев продолжал следить за его новыми произведениями. К концу 1829 — началу 1830 года может быть отнесен /.../ перевод из третьей части «Путевых картин» (книга Гейне вышла в свет в декабре 1829 года).

В этой главе образ месяца, бледнеющего на небе при солнечном восходе, настолько поразил поэтическое воображение Тютчева, что дважды, в своеобразном творческом переосмыслении, возник под его пером в одновременно написанных стихотворениях: «В толпе людей, в нескромном шуме дня...» и «Ты зрел его в кругу боль-

шого света...»<sup>1</sup> Не дважды: этот образ жил и созрел и далее, пока не дошел до чисто тютчевской, русской кондиции в «Душа хотела б быть звездой».

В прозе Гейне путник, выглянув ранним утром из повозки, созерцает пышный восход солнца и побледнение и истаивание месяца. Он сочувствует месяцу: «Бедный месяц! В глухую полночь, одиноко, сиром, Он совершил свой горемычный путь, Когда весь мир дремал — и пировали Одни лишь совы, призраки, разбой; И днесь пред юным днем, грядущим в славе, С звучащими веселием лучами И пурпурной разлитой зарей, Он прочь бежит...»

Проникнувшись, он, Гейне, активный социально-политический человек, ту же ситуацию пересменки светочей ощущает в общественной жизни: «Прекрасный будет день! Свободы солнце Живей и жарче будет греть, чем ныне Аристократия светил ночных! И расцветет счастливейшее племя...»

Но им будет непонятен подвиг отцов, которые светили в безотрадной ночи и вели бой против чудовищ: «Злосчастные бойцы, все силы духа Всю сердца кровь в бою мы истощили — И бледных, преждевременно одряхших Нас озарит победы поздний день!.. Младого солнца свежее бессмертье Не оживит сердце изнеможенных, Ланит потухших снова не зажжет! Мы скроемся пред ним, как бледный месяц!»

И размышляющий выносит оценку — эпитафию себе, венчающую его подвиг, в смысле: не знаю, поэт ли я, «Но меч, друзья, на гроб мне положите! Я воин был! я ратник был свободы...».

Что делает Тютчев с этой медитацией? Во-первых, он ее, написанную в прозе, перелагает (хотя и очень точно) белым стихом, возвышая единичное рассуждение по поводу — до мифологемы.

Во-вторых, он производит перестановку, а тем самым переакцентировку ценностей: у Гейне путник сначала взирает на месяц, издыхающий при солнце, а затем предается горьким думам об общественной борьбе и заслуге (в такой последовательности я и передал отрывок), а у Тютчева наоборот. По предыдущим стихотворениям мы знаем, что у Тютчева в первой половине дается обличье, 'слой феноменов, а во второй отверзается идея,

---

<sup>1</sup> Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, с. 63.



мир ноуменальный — и эту свою и русскую последовательность («не то, а...») сотворив над текстом из Гейне, он возвел в свет жизнь людскую, а не отвел от света.

У Гейне месяц-солнце выступают в ранге метафор: в служебной роли для прояснения общественных смыслов и ситуаций. В метафоре явление природы удерживается рассудком на почтительном расстоянии как то, что «понарошке» привлечено для иллюстрации истинного, настоящего — события со мной, человеком между людей. Я-то, мол, знаю, что по-настоящему существует борьба демократии против аристократии, переживания души человека; с другой стороны, отдельно, сами по себе существуют месяц, солнце — словом, так называемая «природа». И связь между аристократией и демократией и звездами и солнцем перекидываю я в моем воображении: она — связь придуманная, а не реальная. Отсюда и юмор, ирония, которых нет никогда у Тютчева. У Гейне «аристократия светил ночных» — творение остроумия. У Тютчева звезды — «Как божества, горят светлей В эфире чистом и незримом» («Душа хотела б быть звездой...»). Если что воистину может стоять реально за знаком «божество», то именно «сии светила». Воззрение и мысль Тютчева — онтологичны. Ирония же всегда — гносеологична, есть рефлексия, сомнение и допуск своей произвольности, что я и пытаюсь снять юмором. Ирония не выводит в бытие, а разнообразит нам пребывание в затворе сознания, окантованном Кантом<sup>1</sup>.

Для Тютчева людское и природное глядятся друг в друга всерьез, их тождество не в полете мысли субъективной лишь, но так и есть. Им устанавливаемая связь — это не образ, а праобраз, архетип. И мыслит он не раздельными природой и обществом, но нераздельным космосом. И «свет» здесь не вещь отдельная, привлекаемая для сравнений с другой вещью самостоятельной, но — субстанция. А чтоб космическая стихия света была *использована* лишь для сравнения (а не слова истины) — это кощунство и глупость<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Вот имя-то бытия: бог шельму метит! Кантом был назван при рождении тот, кому предстояло сформулировать границы, «кантон» доступного человеку знания.

<sup>2</sup> Не вообще, а здесь, в космосе данного стихотворения.— В е д. 30.8.85.

Гейне удостаивает свет введением в общественную жизнь. Тютчев удостаивает последнюю сведением к свету, прояснением ее горизонта и целей через откровение ее сродства со светом, так что она узнает свою воплощенность. Последовательность Гейне: из пространства в помещение. Берется свет, вносится в Haus (дом), в Innere (внутреннее) общественной жизни<sup>1</sup> и служит для освещения — чтоб видеть не его, а через его посредство — другое: тела, вещи, обстановку-установления. Последовательность Тютчева: переступание порога помещения и уход в открытую даль — высь, рассеяние формы, граней и предела.

И в этом сказываются национальные логики. Германская логика — *выведение*: все системы немецкой классической философии — на выведении из единого строятся. Русская логика — *отвод, отсыл*. По Тютчеву: мы видим борьбу в людях, видим свет месяца в небе. И то и другое — воплощения чего-то, но на уровнях разных мировых сфер. Свет — ближе к корню. Об этом *что-то* мы знаем по свету — его первому проявлению. Потому сказать: «борьба (за свободу) есть свет» — это не метафора, а верное слово, ибо то борьба за удержание пустотности, пространства в телах (в том числе и социальных) — чтоб было чем дышать людям и свет взвидеть.

Эти различия меж Гейне и Тютчевым в месте и направлении точки зрения тут же отзываются на рассуждениях и чувствах. Мысль и переживания Гейне вращаются вокруг результата, пользы, заслуги, оценки и невозданности подвига. Значит, должен быть каждому делу конец и венец, а если нет, то это непорядок и меланхолия, и венец я тогда сам себе воздам — в своем самочувствии и гордыне — и точку (над «i») ставлю в эпиграфии. Каждое дело, вещь и жизнь есть отграниченный акт, есть Haus (дом) со стенами формы. И если свет для дома — тогда это так и есть, но если дом для Света, тогда смешны разговоры о заслуге, победе, эти рубежики и межи, устанавливаемые человеком во Вселенной: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, Хоть бой и неравен, борьба безнадежна! ...Тревога и труд лишь для

---

<sup>1</sup> О том, что Haus, Raum i Innere — основные координаты германского пространства, — об этом мои работы: «Германский образ мира по «Ифигении в Тавриде» Гёте» (март—апрель 1968 г.) и «Осень с Кантом. Образность в «Критике чистого разума». К вопросу о национальных логиках» — осень 1968 г.

смертных сердец... Для них нет победы, для них есть конец». Хотя Второй голос мыслит уже скорее в гейневском плане — гордости своим мужеством: «Кто ратуя, пал, побежденный лишь Роком, Тот вырвал из рук их победный венец («Два голоса»).

Но это не единое слово, а лишь сторона бесконечного диалога о свершающем «свой подвиг бесполезный». И потому, когда он мыслит о двух поколениях и родно с собой ощущает не младое, а ветхих, у Тютчева никогда нет интонации: ах, вам не понять, не оцените, как мы боролись! — ему в голову не приходит возможность этих счетов, т. е. воззрения их друг на друга, замкнувшись от вселенной. Нет, и те, и другие выступают отвернувшись друг от друга<sup>1</sup> и воззривши в свою даль: «Обломки старых поколений, Вы, пережившие свой век! Как ваших жалоб, ваших пеней Неправый праведен упрек!» («Как птичка, раннею зарей...»)

«Неправый» — ошибочный, глупый, даже несправедливый в зоне механического рассудка и закона. С эмпириеев же истины, с чем мы сообщаемся чрез совесть, их упреком напоминает о себе праведность. Отсыл к отцам — исходная вперенность взора в умозрениях и русского философа Федорова.

У Гейне — чувство неполноценности отцов: свет месяца — суррогат солнца, рак на безрыбье: истина бытия проявляется с восходом солнца. Для Тютчева: «О, как пронзительны и дики, Как ненавистны для меня Сей шум, движенье, говор, крики Младого, пламенного дня!.. О, как лучи его багровы, Как жгут они мои глаза!.. О ночь, ночь, где твои покровы, Твой тихий сумрак и роса!.. («Как птичка...»)

По древним космогониям, Ночь — родительница Дня. Она более священна — значит, иначе светла: в ней свет божественный, очищенный архетип света пребывает.

И месяц у Тютчева — не сирый горемыка, но светозарный бог. Беден истинный свет — в полдень, при кликах огненного, самодовольно-самоцветного дня: тогда-то он — «облак тощий», ничтожество и «в небесах едва не изнемог» («Ты зрел его»). Отталкиваясь от неистины

---

<sup>1</sup> Вот то отсутствие традиции, преемственности поколений, которое отмечал в русской жизни Чаадаев, как и Гоголь — пунктирность линии жизни в ладони русского пространства. У Гейне, напротив, — установление связи: месяц подготавливает восход солнца, и оно должно оценить подвиг ночных светочей.

света (месяц при солнце), мысль подходит к лицемерию света истинного — в ночи. Однако важны здесь не точки начальная и конечная, а то, что они дают возможность совершиться *пути*, в котором «самость» русского духа и мысли только и проявляется.

У Гейне Ночь населена телесностью, вещами и существами: совы, ларвы подземные, чудовищные Эреба порождения. У Тютчева такой населенностью отмечен День. Ночью же вещественность мира рассеивается и прозираются прообразы и идеи.

Однако в переводе из Гейне могла сказаться лишь тенденция тютчевского понимания света. Свой образ стал выступать в своих стихах («Ты зрел его», «В толпе людей...») и в самом законченном виде скажется в стихотворении «Душа хотела б быть звездой...»

«Как океан объемлет шар земной...» Антично-греческое представление о космосе дается не в конце («Ты скажешь: ветренная Геба...»), но с него начинается, для размытия его и явления русского образа мира. Если в греческом мироздании акцент на земле, шаре, и он необычайно расчленен, притягивающ и изучен, а Океан, край земли — смутен, мало о нем представлений, то здесь, напротив, исследуется не круг, а во-круг — то, что «кругом» «шара». Точка наблюдения — не центр, середина шара (как обычно в греческой мысли: средний термин силлогизма), но край, порог — брег. Круг берется не как конец, предел (так это по-эллиински), но как начало выхода в истину, отплытия<sup>1</sup> — так это для челна. (В «Бессоннице» также наша жизнь как призрак на краю земли — накануне слета; ту же фигуру см. в анализе «Проблеска»; и тень Наполеона на берегу.) Но и еще отстраненнее круг может глядеться — глазами стихии как субъекта: «волнами Стихия бьёт о берег свой. То глас её: он нудит нас и просит...» Значит, круг и шар смотрятся из стихии как только начало пути к себе: не своя грань, а потусторонняя.

Берег в космосе русской поэзии главнейшее местоположение — вариант порога (или «порог» — вариант «берега»: недаром они и звучат почти одинаково,

---

<sup>1</sup> У Пушкина в «Осени» корабль «плывет. Куда ж нам плыть?» — тоже накануне отлета, и логика: «не то, а...?» — ведь это корабль плывет, а не мы, и картина корабля — лишь первая половина отрицательного параллелизма.

как воплощения одного праслова). Пушкин, рисуя во вступлении (прологе-пороге) к «Руслану и Людмиле» общий силуэт русского космоса, начинает с берега: «у Лукоморья», и для него столь же населен лес и дол, сколь и море, — оно тоже субъект, гласно: «О заре прихлынут волны На брег песчаный и пустой, И тридцать витязей...» И это не просто традиционное с античности представление, которое тоже наличествует («Покинул ты сей жизни брег, к брегам ты мертвых удалился» — Державин. «На смерть князя Мещерского»), но развитое в свою мифологему. Брег — не конец, а начало истинной жизни. Поэт бежит «на берега пустынных волн»; «Он» стоит «на берегу пустынных волн»; с берега видно, как белеет парус; с берега раздается «пророчески-прощальный глас» поэта: «Прощай, свободная стихия!» И обязательно здесь только *один* берег — поэтому не река, а море. И хотя вещественных морей мало, меньше, чем рек, в русском космосе, его, моря, мировоззренческая роль (и как «моря-окияна» в фольклоре) неизмеримо больше его реального места в русской географии. Так это требуется по нутряной идее — ухода в Даль. И как порог, Дорога и Даль нужны для реализации этого образа → ∞ однонаправленной бесконечности, так и Брег и Море.

Земля сама по себе мертва. Жизнь — только в зоне соседства: с водами, воздухами и светом — тогда жить и дышать можно, и свет взвидеть. И Челн, плывущий по волнам, когда и сверху и из глуби глядит бездна, — это такой же сгусток, как и Лебедь. Сравните в «Лебеде»: «Она, между двойною бездною, Лелеет твой всезрящий сон — И полной славой тверди звездной Ты отовсюду окружен». И здесь: «Небесный свод, горящий славой звездной Таинственно глядит из глубины, — И мы плывем, пылающею бездною Со всех сторон окружены». Точнее: и Лебедь, и челн с нами — это варианты воплощения какой-то несказанной точки-средоточия вещественного и духовного миров.

То же самое и Парус, этот челн, — он белеет, как Лебедь, рожден тоже «из пламя и света» (как месяц светозарный днем, аналогию с которым мы прочертили в предыдущем анализе). И он, тоже меж двух бездн: «Под ним струя светлей лазури (= «светоч-источник»), Над ним луч солнца золотой». Но он, как и челн, отвергает покой и самодовление вертикали — и плывет, уходит...

Но что случилось с водами! Они были Океаном, темными волнами, а теперь — «пылающая бездна». Оказывается, то, что на земле, в существах и телах, мы называли «светоч—источник», есть струйка, односоставная с той вселенской «материей», в которой «купается» мир. И потому «брег» столь дорог — ибо тут можно чистым это вещество в себя впитать, и сам омываешься, и его состав ощущаешь в себе.

И теперь можно добавить к предшествующему слову о круге. Круг, окружение есть, но не как твердое, предел, среда, — а как ореол, нимб, лучи, возможные траектории отлета «в неизмеримость» (это согласуется и с фигурой, прочерченной при анализе «Проблеска»)...

«**Конь морской**» — водяное божество, русский кентавр. Из чего составлен? Греческие водяные божества: nereиды, Протей, дельфины, тритоны — выплывают из глуби, более связаны с толщей, телом воды. Русский же видит на море Кonia — того, что еле касается низа, а летит, как птица — воздушен, т. е. Парус. Недаром он сын вихря, ветра: «Ты буйным вихрем вскормлен был В *широком* божьем *поле*». Море освоено через поле, ширь, степь — как *равнина* русская <sup>1</sup>.

И движение на нем — далевое, горизонтальное (греческие — из глуби приходят и в глубь уходят). Тело в коне — водяное («с бледно-зеленой гривой»), но душа ветровая. Воздух и морская вода здесь варианты основного противоположения: свет (небо) — земля, как родителей всего.

Нрав его: «то—то», не однородно-стабильный: «То смиренный стоишь под стрелами врагов, То мчишься по бранному полю». (Таков и Илья Муромец: то сиднем 33 года сидит, то богатырем гуляет.) Нет устойчивого положения, самостояния, а разнесен на *крайности* — на порожистые состояния. И его «я» — нет в точке, в данный момент: оно — пророчески-прощальное: то ли память о прежнем «то», то ли ожидание будущего «то».

---

<sup>1</sup> Горьковский Буревестник потому так привился, что реализует тот же образный архетип, что у Тютчева и Лермонтова (Парус). Море — «седая равнина» (убеленное, по-русски). На нем ветер. Буревестник между тучами и морем — как лебедь и челн между двойной бездной. Он сам световая птица черного солнца: «черной молнии подобный» («то крылом волны касаясь, то стрелой взмывая к тучам...»). Мышление о море степью и у Горького есть: «Буря на море и гроза в степи — я не знаю более грандиозных явлений природы».

Это «я» по природе своей — отсылное: не самодовлеющий сгусток, а распыленность.

И эта истина состава его существа сказывается в том, что его смерть есть распыление, рассеяние: «в брызги разлетишься». Бог его вихрем создавал — и теперь вновь из него вихрь выходит (брызги = водяная пыль). Природа себе же на игру создает прекрасные существа — и губит их, себя же украшая. Потому смерть совсем не смерть и не ужасна — а творческий акт, рождение красоты, явление пышного цвета. Только по смерти (какова она) мы узнаем прекрасное и истину. Смерть — сказание истины. И русский поэт когда любит коня? Когда он стремглав мчится навстречу гибели.

Высшая поэзия исчезновения, отлета с твердого круга земли по лучам — возможным траекториям (как призрак на краю земли в «Бессоннице» и как Фонтан). Для того так живо описана плоть и одяние Коня морского — чтобы явить, разодеть его в великолепное убранство для священной жертвы (так и Поэт у Пушкина, призванный «к священной жертве», радостно стремится навстречу исчезновению, где высшая вспышка и чудный расцвет, — ср. и Кириллов у Достоевского).

Однако, что же это значит — стремление к пределу, пребывание у крайностей и эксцессии русского духа? Не есть ли это тоска полого по форме: испытать свой состав, узнать, что я такое «в конце концов» (именно и буквально)?

Предыдущее стихотворение нас научило, что все на земле Тютчева — из воздушно-светящегося океана снов — там прообразы всего. И если там челн с берега земли возвращался в родную мать, то здесь на землю насылается очередное чадо: из моря — на берег. Хотя это все равно к себе — брызгами возвращается. Но само создание русским мифотворцем именно Коня морского многоглаголюще. Медный всадник и водная стихия мирового потопа — опять сопряжение коня с водой. Всадник же — вихрь: Петр — «божья гроза», «движенья быстры». Вопрос Пушкина: «Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?» Ответ Тютчева: «Копыта кинешь в звонкий берег И — в брызги разлетишься!..»

И сюжет «Медного всадника» — это восстание воды — праматери всего на затвердевшего = возомнившего быть самостью — коня; казнение чада.

Добавим еще, что этому Коню морскому два слова

самые присущие, свои: «рьяный» конь и «прядать» — оба одной звучности. «Рьяный» — как звук пламени, на ветру раздувающегося, — и верно: так огонь воиден в состав космического животного — коня морского.

«Здесь, где так вяло свод небесный...» «Стихотворение отражает дорожные впечатления поэта во время его приезда в Россию в 1830 г. Из Мюнхена он выехал 16 мая»<sup>1</sup>. Се как раз «взор иноплеменный» на Россию. Слово русского иностранца, но в русском сердце, с родной болью, — как и слово П. Я. Чаадаева в «Философических письмах» к даме и на французском языке. Описана плоть России — с подозрениями на ее дух: «лихорадочные грезы». Видно, это слово долго мучило: *не то* сказал; точнее: *не всё*, часть истины, а потому ложь, — пока не найдет красоты и слова для нее: «Эти бедные селенья, эта скудная природа...» Стихотворенья эти относятся друг к другу, как «Два голоса» об одном. Они спарены диалогом, хоть разделены во времени, и второе есть альтернатива — так же как стихотворение «Нет, моего к тебе пристрастия Я скрыть не в силах, мать-Земля», — которое есть ответ, чистая контроверза — не на одно какое-либо слово, стихотворение, но на множество унижений, которым подвергал поэт Землю, сравнительно с другими стихиями, и что его глодало.

«Здесь, где так вяло свод небесный На землю тощую глядит...»

«Здесь» — до сих пор у Тютчева было не «здесь», а вообще вселенная. Его пребывание на чужбине, космополитизм положения содействовал отвлеченной поэзии. И вдруг вбивает столб: «Здесь» — как пробуждение, одна точка уязвлена в космосе любовью и язвит.

Между Небом и Землей обычно виделись отношения страстно-любовные: Уран и Гея в Греции, Ян и Инь — мужское и женское начала в Китае. В потоках и ливнях небо оплодотворяет землю. В России нет связи неба и земли как любовно-страстной вертикали (у Лермонтова Терек и Каспий — горизонтально-страстные тяготения). Земля тоже — не языческая богиня плодородия, но «тощая», «мать-сыра»: т. е. не супруга в любви и мать (как Гея), но только мать с чувствами нежности и страдания. Ее страсть к сыну не видима — со сто-

<sup>1</sup> Комментарий К. В. Пигарева. Т ю т ч е в Ф. И. Лирика, т. I. М., 1965, с. 346.



роны сына, но тем не менее столь же реальная, как звездное небо днем: оно же есть, хотя и не видно. Ибо это связи долготерпенья, без событий.

Русский Эрос не источает много осадков — ибо и солнце не калит, не горячо. И хотя осадков мало, в воздухе не влага (образ плодородящей страстной жидкости, ее испарений), но сырость (как любовь — не страсть; а нежность — не сгущенная во время и место: в миг и форму — но рассеянная, бесконечная). А дожди какие? Ливни, бури и грозы редко — потому как редчайшие и освежительные очищения русской атмосферы празднуются они в поэзии. А в основном — изморось: моросит дождик (не морозит). Зато *разнообразие зимы*, ее оформленность и вещьность — равно разнообразию лета у иных народов: и мороз, и солнце, и вьюга — мощно и чисто выражается темперамент природы, и «Русская зима» пословична в народах.

Задним числом проясняется и «Весенняя гроза». Да, там разрешение, легкость, но нет языческого буйства, а мягкая радость. Нет в грозе и сексуальности. В других литературах постоянно изображение грозы как страстного соития. В России же этот образ звучал бы чуждо (как у Горького натянутое сладострастие гроз и бурь). Здесь же, как и в описании грозы в «Отрочестве» Толстого, — стыдливая, косвенная страстность — как смеющаяся нежность (недаром в этом звуке чисто русское «не» с призвуком влажно-ветреного шипения: «жно»).

Геба, смеясь, проливает кубок — т. е. дева Геба льет с неба. А не мужчина изливается сверху, и не Земля брызжет в небо из сосцов россыпью Млечного Пути. Перепутана вертикаль мира: она туманная, неясна — ведь «вялое» небо. И женское начало более здесь активно, огненно-влажное, нежели влажно-духовное мужское (ср. соотношение русских женщин и «лишних людей» в классическом романе XIX века).

«Здесь, погрузившись в сон железный, Усталая природа спит...»

Отчего ж она устала? Она ж не работала: не оплодотворяла, не рожала (небо вяло, земля тоща). Сон славен обилием дня. Здесь же — «сон железный».

Ничто — и после Ничего. Сон и есть постоянное дремотное состояние здешнего бытия — как полунебытия (вспомним опять «Сон Обломова» — «истинное подобие смерти»). Потому нужны бывали экстраординарные меры — в частности, кнут державы или острый бич на-

циональной самокритики в русской мысли и литературе = «критический реализм», чтоб вздыбливать (Петр) Россию (как коня — ср. водяной «Конь морской»), чтоб заводить двигатель и не давать остановиться, ибо инерция сильна — и «не к покою, а в утомительные сны».

Для Гамлета «умереть = уснуть» — это возможное будущее состояние, итог, цель (а постоянное состояние: или жизнь, или смерть). Здесь это перманентное, исходное от природы состояние, так что цель: «Ты проснешься ль, исполненный сил?» — пробуждение к деятельности.

«Лишь кой-где бледные березы...» «Лишь» — русское слово, соединяющее звучность воды текущей и ветра (близко «тишь» — звук дремоты). В нем — «шепот, робкое дыханье». «Дремлет чуткий камыш. Тишь...» В качестве же понятия оно вводит отсылное — то, к чему отсылается мысль, отталкиваясь от какого-то твердого: в формуле русской логики «не то, а...» «лишь» вводит это «а...», потому через него выражается самое родное, дорогое и истинное. По логическому же значению слово «лишь» вводит исключение, редкость, как здесь (о проблеске жизни, миге счастья, красоты, памяти), либо наводит на то, что вечно и равно пребывает: «Лишь ветер не дает покою Вершинам придорожных ив» (Некрасов. «В столицах шум, гремят витии»). Здесь, напротив, шум и витии столиц равны лихорадочным грезам берез, а «лишь» вводит вечное: ветер и лес). В то же время «лишь» = лишение — тоже родное понятие отдачи, долготерпенья.

«Кой-где» — это пунктирность, прерывистость пространства (ср. у Гоголя: «Как точки, как значки, торчат неприметные твои города»). Это — огоньки «здесь», прочного бытия в мареве русских отсылов — как в «Родине» Лермонтова огоньки деревень. Русский космос — «путник запоздалый» или вышедший до свету, до зари («Свободы сеятель пустынный» Пушкина). «Здесь» и «кое-где» — русские точки мирового пространства в отличие от европейской религиозной антиномии «здесь» и «там» (ср. Жуковский. «Теон и Эсхин»), очерчивающей отграниченный космос. Ибо само здешнее «здесь» одновременно есть «там»: это сон (жизнь-смерть), а не то, чтобы «здесь» было яркой цветущей жизнью в радостях, наслаждениях и бурной деятельности, преследующей цели; а «там» покоем, созерцанием,

мыслью о вечном, которые наступят... Здесь «здесь» не бурно и не эгоистично, потому и о «там» нет четкого понятия. Нет между ними резкого расчленения. Но между «здесь» и «кое-где» — есть: их соотношение выражает фигуру однонаправленной бесконечности:  $\vdash \rightarrow \infty$  от одного «здесь» — к рассеянному множеству звезд «кой-где».

«Бледные березы, кустарник мелкий, мох седой». Кругом — как бы мертвая звезда, железная: нет ни огня, ни воды, ни воздуха. Лишь сыпь, зачатки истинной жизни, кусты на лице, вспышки — залого (как корни и старты отлетов). Хилость одиночных предметов сравнительно с безмерностью пространственного марева; облака («сон», «здесь», «кой-где») несбывующихся возможностей. Блеклая телесность людских индивидуальностей в людском облаке «мы» — они хилы, стары, худосочны уже в молодости: Мцыри «стар и сед, но не от древности и лет»; подростки Достоевского... Общий цвет — «туманисто-бело» (как месяц днем «В толпе людей...»). Это проблески, пламешки — вверх с железного тела тощей земли вспыхивают, как такой же язычок — и Парус. Чахлый огонь — фосфоресцирующий из гниения. «Пузыри земли» (Блок).

«Как лихорадочные грезы Смущают мертвенный покой».

Это опять — метафора лишь по словесной форме, а это на самом деле так: бледные березы = это лихорадочные грезы космоса, а моя внутренняя жизнь = это прорастание бледных берез. И то и другое — варианты воплощения какой-то, не высказываемой прямо, а лишь через эти обличья, сути.

Описанная Тютчевым природа напоминает арктическую тундру<sup>1</sup>. И недаром там распространено явление шаманизма — вариант арктической истерии, — которое родственно духовным вспышкам, катастрофам (надрывы, истерия, припадки) в мире героев Достоевского, где в чахлом противоестественном космосе Петербурга (дело не в месте происшествий, но в зоне действия) действуют тоже «Бесы» — по-французски переводится «Les Possédés» — одержимые злыми духами, или бьется в эпилепсии благой шаман — князь Мышкин.

---

<sup>1</sup> Тютчев ехал в Россию с юга — из Баварии, и северность России ему могла показаться чрезвычайной.

Исследователь сравнительной истории религий М. Элиаде сообщает распространенное в науке суждение, согласно которому «шаманизм является по своему происхождению явлением исключительно арктическим, которое в первую очередь обязано влиянию космической среды на нервную нестойкость (*labilité*) жителей полярных областей. Непомерный холод, долгие ночи, пустынное одиночество, отсутствие витаминов и т. п. должны воздействовать на нервную конституцию арктического населения, вызывая то ли душевные болезни (*maladies mentales* — арктическую истерию, *mequak*, *menerik* и т. д.), то ли шаманский транс. Единственная разница между шаманом и эпилептиком состоит в том, что последний не может осуществлять транс по своей собственной воле»<sup>1</sup>.

Обозначение этого явления европейскими учеными как душевной болезни не должно нас смущать. Поскольку большинство научных терминов выработано в космосе западноевропейской жизни, ее образ ученые и положили в определение норм и аномалий. И то, что может быть специфической субстанцией в другом космосе, европейская наука обречена обозначать как «аномалию».

В самом деле, типичные для русского ритма жизни длительные периоды спячки, которые вдруг прерываются периодом бурной деятельности, повышенной, «сверхнормальной» духовной активностью (ср. течение жизни Ивана-дурака на печи — и на коне с Жар-птицей; 33 года сиднем Ильи Муромца и т. д. То же самое ритм русской истории, где потрясающие вспышки, «лихорадочные грезы» тоже «смущают мертвенный покой»: бунт, мятеж, Разин, Петр, Пугачев, 1812 год и декабристы и т. д.) — возникают как магнетические бури, *сияния* (тоже из стихии света — Проблески) в национальном космосе.

Болезненность, слабое сердце и легкие (типичная для русских духовных героев *чахотка* = как раз огненная уязвленность их *воздуха*), *расстройство желудка* (бледность, желчный цвет, воспламенимость) — вся эта тощест, вялость телесного состава сопряжена с обожженностью духовными стихиями. С этим связана и сексуальная безжизненность: болезни юных шаманов,

---

<sup>1</sup> Eliade M. Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. P., 1951, p. 36.

по наблюдению М. Элиаде, совпадают с наступлением половой зрелости, и многие из них бесплодны (у героев Достоевского превращенный, сублимированный Эрос — почти никто не производит детей и не рождает)<sup>1</sup>.

Однако «лихорадочные грезы» — это не сами вспышки, но их тянущиеся и неразряжающиеся кануны и воспоминания, постоянная взвинченность, как в бессоннице: когда же, о, когда же придет настоящий день?

«Утомительные сны», «лихорадочные грезы», беспокойный сон есть alter ego (другое «я») вялой дневной деятельности, того, что, не поработав на тощей земле, усталая природа спит и среди бела дня. Потому все романы Достоевского — как сновидения, как кино (зал в темноте сидит, замер, спит, а перед глазами на экране проносятся видения. И театр, который есть сон Юга и Зап-ада, — более красочный, как отблеск их дневного космоса). Это бурная деятельность духа во время бессонницы, т. е. в не соответствующее время: все не к месту — тогда, когда не надо, не требуется, — убивают, признаются, каются. И не в меру. Отсюда взвинчивание как духовная заначка действия. Ведь деятельность людей белыми ночами выступает не как естественное продолжение жизни природы (дневной — ибо тогда все живет), а, вопреки ее положенному сну, — ночью. Создается впечатление чисто духовной энергии, которой заводятся телесно бессильные персонажи; деятельность здесь из чисто нравственных сил черпает энергию.

«Успокоение». Что служит здесь духовной монадой, сквозь которую смотрятся события: гроза, смерть дуба, песнь пернатых, радуга? Не в этом ли: «еще... — а уж...» — сей частой в русской мысли и поэзии формуле? Это означает размытость граней, концов форм и вещей; ничто не кончается, ничто не начинается в точке — значит, нет ни смерти, ни рождения, не так ли?

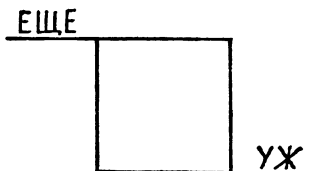
Или это просто «волна на волну набегала, волна погоняла волну» — наложение событий во времени? О! мо-

---

<sup>1</sup> А женские персонажи в русской литературе как раз отменным здоровьем, физическим и — главное — духовным, отличены. И тут в рассуждении натяжка: перед нами все же русский космос, а не арктический! — *Прим. ред.*

— Я *оттеню* этим сравнением выявляю. «Ущерб, изнеможенье...» в телесности сопряжены с высоким взлетом духовности. — В е д. 18.XI.86.

жет, это: в пространстве русском — зияния, а во времени — подхват, набегание одного на другое?



Длительность не непрерывно-последовательная, преемственная, но вытеснение, расталкивание: еще сильно старое, а уже прет молодое — отсюда проблема *отцов и детей*, их столпленность, что создает впечатление толкотни, густоты русской жизни, вырывания кусков и тел друг у друга, тогда как на самом деле — просторы и зияния и дел неначатых пропасть? Или это в тех точках, огоньках, столицах — там на пяточке люди сражаются и изображают трагедию, будто клином сошлось?

Чисто логический вопрос и решение его там же, в рамках рассуждения, состояться не могут: и так и так можно повернуть. Посмотрим, что происходит в составе стихий? — может, это прояснит.

Смерть дуба. «Конь морской» — смерть коня, «фонтан» — смерть струи. Дуб, перун, молния, как и орел в стихотворении «Лебедь», — чуждый космос крупной личности. Прекраснее стыдливый лебедь и соборный роевой мир брызг, пернатых, радуги, которая из артели зеленых вершин вырастает и над ними вздымается. Нет в лирике Тютчева личности как цели и твердого тела, микрокосма, стяжения и средоточия всего. Напротив — растяжение твердого до образования пустотностей, распыление в свет. Дуб — *земля*. Огненная *вода* грозы убивает землю. От удара — звон: звучная песнь пернатых; от огня — сизый дым бежал = («тени сизые смешались»), нечисть — дурной огневоздух геенны. Отталкиваясь, поправ умерщвленный дуб, возжен небесный свет радуги (последовательность знакомая: от звука — к свету, гроза — для рождения света). А в логике — «не то — а»: оттолковнение дуба («еще»), вознесение радуги («а уж»).

Видимо ли это «еще — уж» в стихиях? Постойте: «курясь... сизый дым... бежал» — «радуга... уперлася». Не тот ли это самый «чистый огонь», что в «К Н.» есть и «пламень адский»? И не наши ли это убогие различения

и разграничения и прикрепляют одно его воплощение к злу, другое — к добру? И не это ли хочет явить монада «еще — а уж»? А раз так, то «успокоение» понятно. Страх, волнения и ужас — от идеи конца, смерти. Она же возникает из разграничений, вносимых нашим сознанием в природу. Нам же явлен природой веселый хоро-вод стихий. В ней: «еще — а уж» = пророческие прощания. И несть конца, а есть истекание — перетекание.

«Еще — а уж» исключает трагедию.

«Двум сестрам». Здесь озадачивает употребление местоимений: «она» и «ты»: «Обеих вас я видел вместе — И всю *тебя* узнал я в *ней*...» Значит, «она» — это присутствующая телесно, та, кого я вижу; а «ты» — та, с кем я разговариваю, присутствующая в душе моей, присущая ей. Значит, это не слово открытое, гласное, как у Лермонтова: «Нет, не тебя так пылко я люблю», адресованное на «ты» к присутствующей женщине, где любимая называется: «она» («черты другие»). Однако и там и здесь совершается отсыл от здесь — присутствия, от воплощения — к образу, идее (= от долины — к плавающим над туманом половинам высших гор). Другое более живо, чем это, наличное. Совершается прозирание, взгляд сквозь, отсутствующий, не видящий то, что пред глазами.

«Та ж *прелесть* утреннего часа, Что *веяла* с главы твоей!» = как дым *курулся* с главы поверженного дуба («Успокоение»).

Почему так видит предметы: через испарение их души султаном вбок?

«Безумие». Рисуетя чужеродный космос — «Там», в отличие от «Здесь, где так вяло свод небесный...». Сразу застолбляются оси мировых координат: в обоих стихотворениях первые два стиха устанавливают небо и землю. Но раз небо слилось с землей, то исчез зазор, где воз-дух, полость для души и света; и мир стал сплошное тело, что есть, по Тютчеву, совершенно антимир.

Безумье поселено в испепеленной вселенной (земля — обгорелая, небо (воздух) = дым), выжженной огнем, — и оттого исчез свет (свет и огонь в натур-философии Тютчева враждебны). Безумье слепо: «*стеклянными очами* чего-то ищет в облаках» — т. е. пустыми зеркалами, отвердевшими (не зраком озерной глубины — как в «Снежных горах»): глядят и не видят.

Может, потому, что «ищут» — к себе из облаков что-то стянуть хотят, а не отдаются созерцанию — себя передавая в мир лучами глаз.

Итак, безумье = огненность, в отличие от ума, который — что? — чистый свет? (Опять две ипостаси чистого огня в «К Н.»: «сей чистый огонь — как пламень адский».) Но тут нет противоположения ума безумью, и отношение к безумью не отвергательное<sup>1</sup>. «Там в беззаботности веселой Безумье жалкое живет». Странное сочетание: веселая беззаботность обычно сопряжена с птичками божьими, поэтами, богемой, и есть завидный удел — так это общее место мировой поэзии.

Отчего ж оно названо *жалким*? Значит: если «тоска, предчувствия, заботы Теснят твою всечасно грудь», — это более истинное и достойное состояние: страдание = выматыванье души в тяге (к свету, наверное) и значит, о причастной пустоте (к чему-то прислоненной) глаголет. А беззаботность, веселость — это тупость обугленной земли, что не страдает, да, но от того, что монолитен и безнадежен ее состав — без пустот световоздуха и потоков вод.

Нет, у сожженной земли тоже есть недостача: она жаждет воды и отовсюду ее — из облаков низвести, из недр привести — хочет. Но какой воды? «И мнит, что слышит струй кипенье, Что слышит ток подземных вод, И колыбельное их пенье, И шумный из земли исход!..»

Это — тоже священная вода, ибо предстает как мистерия жизни, ее податель: колыбель и исход (кстати, тоже пара пророчески-прощальная). Эта вода всеми стихиями чревата: она и огненна («струй кипенье»), и с лоном земли — матери (и) сопряжена («ток подземных вод»); она и собственно вода — мать, женщина («колыбельное пенье»), и воздух-ветер («шумный из земли исход» — как выдох).

В этом плане воды эти напоминают те огненные и иные реки, что струятся внутри земли в платоновском диалоге «Федон», образуя кровеносную сеть Земли = сего мирового туловища. И все же в космосе Тютчева эта вода и ее святость дана как превратная: это вода — Аид, сатанинская. Недаром она не со светом сопряжена,

---

<sup>1</sup> Недаром оно помещено, как и лебедь и челн, — между двойною бездной: то в облака глядит, то в землю вслушивается, т. е. приметы истинного существования. Однако и верх и низ здесь окончены: Очи стеклянны — и, значит, Небо — свод, Земля — растреснута.



но с огнем: «струй кипенье» — вот превратный «светочисточник». И ее назначение здесь — телесно-осязательное: напоить, охладить выжженную землю — но не просветляющее, ведущее через успокоение к созерцанию, отражению света (ср. Божий лик в водах — «Последний катаклизм»).

Чем же не потрафил огненно-утробный космос русскому поэту? Ведь как свой очерчен он у Платона и у Шеллинга. «Н. Я. Берковский считает, что стихотворение полемично по отношению к Шеллингу и его последователям, в глазах которых водоискатели («sourciers» — люди, умевшие распознавать в безводных местах наличие ключевой воды) были «посвященные, доверенные лица самой природы»<sup>1</sup>. Естественно, что в замкнутых греческом или германском космосах не реки = пути (как в России, текущие в горизонтали-дали), но реки-источники — бьющие вертикали — представляются божественными.

Потому вода здесь либо сверху, либо снизу, но не из дали. Русская же — преимущественно сверху и из дали — ниже тела земли не опускается и потому более чужется сопряженной с небом и светом. Там же более — с землей и огнем (гномы — мастеровые, Нибелунги).

Но наиболее математически убеждают нас в превратности изображенного космоса два обстоятельства. Последовательность стихий: от света — к звуку. «Дым», «небесный свод», «раскаленные лучи», «стеклянные очи» — образы света в первой половине; они отвергаются и сменяются звуком: «жадный слух», «слышит струй кипенье», «пенье», «шум». Безумный человек отвергается от воздуха и света и припадает к телу земли. Ясно, что он слепец, превращается в слух. Но естественное место слуха в тютчевском универсуме — быть предтечей света, его выводить за собой, к нему подводить («Проблеск», «Весенняя гроза» и т. д.). Здесь же последовательность обратная.

И второе. В стихотворном обращении к Фету «Иным достался от природы...», написанном уже к концу жизни — в 1862 г., Тютчев снова использует образ «водоискателей» (наблюдение К. В. Пигарева). Но помещает его в первую половину стихотворения, в место оттолкнутое, где говорится всегда о «не том» — здесь об «иных». И называет этот «южно-западный» (или южно-

<sup>1</sup> Тютчев Ф. И. Лирика, т. I, с. 348 (прим. К. В. Пигарева).

восточный)<sup>1</sup> тип священности как «инстинкт пророчески-слепой».

Из моментов чужеродности еще укажем на то, что безумье активничает — и ищет, и ловит, совершает резкие движения: зарывается, вспрыгает вдруг, припадает. Оно страдает без воды, но нет в нем «божественной стыдливости страданья». Напротив — «довольство тайное на челе», сопряженное, видно, с деятельной огнеземлей. И стеклянные очи — бесстыжие зенки свои — в небо уставило. И в этом плане, нарисовав после вялого безогненного космоса «Здесь» некое с преизбыточествующим огнем «Там» (первоначальная запись обоих стихотворений — в 1830 г. на одном листе<sup>2</sup>), дух Тютчева начинает поворачиваться к более интимному и положительному восприятию России.

«Странник» — неперемный персонаж русского мира, сопряженный с дорогой, далью, порогом и родимой сторонкой. Возникшее вслед за «Здесь» и «Там», стихотворение это развивает открытие России и ее пантеона, которые теперь становятся прямо предметом мысли, а не только лишь в точке зрения проявляются, как до сих пор. «Бедный странник» пророчит «Эти бедные селенья...», что «в рабском виде Царь небесный исходил, благословляя». Там сольются вместе «тощая земля» из «Здесь, где так вяло...», лишенная духа живого «эта скудная природа» — и дух живой, странник, который в «Страннике» пока дан без родимой земли, ибо мир, по которому он движется, — еще условный, не русский: «Сей дивный мир... С разнообразием своим», «веси, грады и поля». И отношения здесь все какие-то закругленные: «Угоден Зевсу бедный странник» — странник же «видит все и славит бога» — вот возвращающийся замкнутый круг стихотворения. Здесь есть приход. Русский же странник всегда уходит<sup>3</sup>.

Мир дан ему «в утеху, пользу, назиданье» — идеи и закругленные слова условно-антологического лексикона (ср. «подвиг бесполезный» — это русско-тютчевское слово). И вообще стихотворение отдает антологической

---

<sup>1</sup> Ибо в «Анчаре» аналогичный космос сопряжен, вероятно, со среднеазиатской пустынею.

<sup>2</sup> См. прим. К. Пигарева на с. 248.

<sup>3</sup> Даже в устойчивом космосе Безумия вслушивались в «шумный из земли исход» (а не вход).

стилизацией античности: Зевс с первого слова, идея пользы, утехи и назиданья, обмен и в меру вознаграждение: изгнанник очагов = зато гость богов — выходит баланс (любимая фигура французской логики).

Однако и здесь веет русский дух. Угоден ли Зевсу — т. е. античному космосу — именно *бедный* странник (ср. «рыцарь бедный» Пушкина)? Угоден Одиссей — богатый, странник-торговец угоден. Странник-философ, вот кто был тогда «бедный странник», — не угоден, ибо — разрушитель богов. Так что «бедный странник» русскому неведомому богу X угоден, но так как языка у него нет, то высказывается русский Логос косвенно, языком мифологии античной. А «Эти бедные селенья...» обходит уже сам Царь небесный в рабском виде: слились Зевс и странник.

«Изгнанник очагов» = «гость богов»: при французской логике баланса любопытно множественное число. На русский взгляд, все артельно в мире: русский индивид («не-делимый», по-латыни) — сын множества и именно «дивид» (= делим): состав его распахнут и подвержен расслоению. Тютчев именно его и всех вещей «дивизией» и занимается («Последний катаклизм»). Этот двойной образ одного и того же реализует фигуру горы, рассеченной туманом («Утро в горах»): изгнанник в мерках долины, он же в высях — гость богов.

Космос странника состоит из света и земли: «Светлея стелется дорога, — Ему отверста вся земля...». Та земля, что в «Безумии» «растреснутая», т. е. в мертвых пустотах, — здесь «отверста», т. е. легка, открыта духу и свету навстречу.

Дорога обычно на земле выделяется чертой — т. е. чернь, темнее окружения. Но здесь соединились основные сущности русского космоса: дорога и свет (белизна). «Светлея стелется» — «светоч-источник», наверное, имеет такое звучание.

«Цицерон». Сразу нас оглушает раскатистыми «Р»: «Оратор римский говорил Средь бурь гражданских и тревоги» (то же самое и Лермонтов в «Умиравшем гладиаторе»: «...торжественно гремит Рукоплесканьями широкая арена»). Рим — мир истории, борьбы, трудов и творчества — идеальный кесарев универсум, образ людской деятельности, энергии — того, что от себя люди прибавляют к бытию. И недаром он выговорен «р» — звучностью. Это звук трудов, работы, Arbeit, travail,

labor, work, всякой res, rei (вещи), которая состоит из материи природы, которой придан образ и форма, грань.

Если привести это к стихиям, то, во-первых, видим здесь *землю* (твердое вещество), подверженную обработке. Деятельное же начало из стихий — *огонь*. Значит, мир истории и трудов — мир пылающей земли; и действует в нем человеческое тело, пылающее страстями, одержимое целями, стремлениями и идеями и пролагающее себе дорогу в борьбе. Критерий красоты здесь — героизм. Главное чувство — радость борьбы и гордость. И люди в этом мире: Цицерон, Цезарь, Гораций. Этот мир вводится через пафос и требует его: гордость изыскует патетику — и какая риторика, громогласие царит в первом четверостишии: оглушительный звук. И это еще одна улика, заставляющая нас подозревать, что весь этот пассаж вводится лишь как тезис-жертва. В самом деле, все к этому сходится: и начальное в стихотворении место — обычно оттолкнутое; и чуждый состав стихий (который мы уловили через звучность) — *огне-земля*, а значит, день, шум и суета, когда истина (месяц светозарный) выглядит лишь тощим облаком и не может быть сказано слово истины. И верно: приводится круглый афоризм, *sententia, mot*, слово-вещь, чем так славен латинский дух и язык: красивое слово Цицерона-оратора, кузнеца слов вещных — но не вещей<sup>1</sup>, — явить это и усердствует русский дух: как любит он разверзать замкнутое в мире пространств, тел и вещей — так и определенное слово-афоризм любит вывести из самодовольства самодовления<sup>2</sup>.

По какой же логике строил свою мысль Цицерон, изготовитель мыслей — слов-вещей? «Скорблю, что я, выступивши в жизни, как бы в дорогу, с некоторым опозданием, — прежде, чем был окончен путь, погрузился в эту ночь республики»<sup>3</sup>. Здесь два материальных об-

---

<sup>1</sup> Недаром из мира словесности первые термины, что мы извлекли у Тютчева, — «язык» и «повесть» — от *ведать, вещей* (Бессонница).

<sup>2</sup> Не противоречит ли это самому облику Тютчева — знаменитого остролова, изрекателя *mots*, что затем из уст в уста передавались в свете? Но, во-первых, структура его *mots* — ироническая, полемика и оттолкование прямо в их составе. А во-вторых, потому он и стихи писал, не заботясь их печатать: грех знаменитых *mots* искупал чистым словом.

<sup>3</sup> Цит. по: Тютчев Ф. И. Лирика, т. I, с. 349 (прим. К. В. Пиганова).

раза: дорога и ночь. Они — пространство и время — соединены, так что появляется скорость (рано — поздно, торопиться, успеть), а деятельное конечное «я», двигаясь, устанавливает конечность и в пространстве и во времени, и из дороги и ночи делает отрезок: *путь* до ночи. Жизнь, значит, связана со днем; ночь же — небытие, идея отрицательная.

Тютчев в своей сжатой перефразировке сохраняет и еще более выпукло очерчивает идеи. Идея человека-странника по жизни (ср. «Странник») дана в западном варианте: у пути есть начало, а главное — конец и цель, он завершен («на дороге застигнут»). А если бы я встал раньше — успел бы. Мир *отрезков*: и я — отрезок, и дорога — путь, и время — кусок.

Но это же всё *наши* деления и межи, что смертный человек и его расчленяющий рассудок вносит в жизнь. И такое суждение никак не может добыть истину (естину — то, что есть), но лишь мнение (то, что кажется) ограниченной части об у-части, (не)счастье своем. Оно легко обратимо: «Так!.. но...» То, что часть видела как несчастье, целое истории (а именно с этой высоты может взирать назад на два тысячелетия Тютчев) видит как счастливый смертному удел.

Одно явление предстает в двух трактовках. «Застигнут ночью» = значит: «Во всем величье видел ты Закат звезды... кровавой...» Ночь — не обрубающая грань, конец пути, в ночь тоже можно входить с отверстыми очами как в пол(н)ый мир — и взирать в тени, идеи сутолоконных дневных вещей и явлений. Смерть, которую трагический западный человек воспринимает как тупой конец, за которым — молчание (Гамлет, умирая, — Горацию: «Остальное — молчание»), видится как разбрызгиванье морского коня, как «пышное природы увяданье», как просияние существа («Я просиял бы — и погас»), его высшее цветенье — и праздничное принятие миром своей твари. Т. е. конец — как продолжение и истаевание.

«Закат звезды ее кровавой» — в домене *света* это свет истории, борьбы, трагедии, гордости. (Красный цвет присущ был кшатриям — касте воинов, в отличие от белого — цвета брахманов, жрецов и мыслителей.) Кстати, лишь здесь о звезде сказано у Тютчева как о чем-то конечном: свет к ночи обычно усиливающийся (свет не вечерний, конечно, а не вещественный).

Однако мысль здесь сказана как «противоположное

общее место» (если словами тургеневского персонажа выразиться) — и тоже не истина. Авторское слово здесь произнесено на одном уровне с Цицероновым<sup>1</sup> и обращается к нему на «ты». Значит, состоялась диалогическая форма высказывания русской мысли — ср. «Люблю — ты скажешь» («Весенняя гроза»), «Ты любишь — Но так и быть» (К N. N.) и т. д. И только так она может держаться — в братском объёме двух голосов, соборно, а не одного, самостоятельно.

Но эта зависимость не удовлетворяет: пребывать истине в зависимом, ответном высказывании по формуле «Так... но». И она хочет отрясти прах полемики, чужого слова, слова-тела — и вот воспаряет в чистый эфир: «Блажен, кто посетил...» На допускающее «Так», под которым вводится на алтарь мысли тезис-жертва и совершается зависимое от нее утверждение по формуле: «не то, а», — есть «как!» = независимое восклицательное утверждение (ср. множество зачинов с «Как!» у Тютчева: «Как хорошо ты, о море ночное...» и т. д.). Оно скрыто присутствует в этом «блажен!», ибо это, бесспорно, есть: *«Как, сколь блажен, кто посетил...»*

Итак, хотя первая строка в себе построена двухголосно, она сама, когда зазвучала вторая, — вся стала слышна, как первый голос. Вторая все набирает высоту и глубину проникновения.

*Втора* уже написана на языке богов, словом мифа: здесь пир всеблагих, небожителей и спектакль мира, его битва с Роком, как она видна с Олимпа. Новый поворот обретает и мысль: то, что на земле скорбно (ночь Рима глазами Цицерона) или трагически-прекрасно (закат кровавой звезды) — есть пир и зрелище, игра богов: «Горé, как божества родные, Над издыхающей землей Играют выси ледяные С лазурью неба огневой» («Снежные горы»). «Издыхающая земля» и есть «минуты роковые» «сего мира», когда «мир осиротелый неотразимый Рок настиг» («Бессонница») — здесь сходный образ: «застигнут ночью Рима». Смерть — это когда явление (здесь Рим) созрело во всей красе и подается на пир богов.

Однако здесь нет иронии: то, о чем, мол, вы, смертные, печетесь и на что душу полагаете, — всего лишь

---

<sup>1</sup> Недаром здесь и сказал он в западных терминах: «с высоты», «во всем величье» (идея, grand, grandeur французского духа) — в терминах истории и гордыни здесь вел повествование.

забава, так что и вы смотрите играючи на жизнь: лови мгновение! Нет, жизнь есть мистерия, а битва мира с Роком есть высокое зрелище: значит, мера гордости человеческой не отвергается, не через унижение и смирение перетекает в божественную волю, как у Достоевского, например (но ведь и у этого смирение паче гордыни), а прямо и божественно удостоверена. Более того, мы еще увидим у Тютчева, что человек может быть сверхбожественен (NB не идея сверхчеловека, а «человека — сверхбога»): «Пускай *олимпийцы завистливым* оком Глядят на борьбу непреклонных сердец. Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком, Тот вырвал из рук их победный венец» («Два голоса»).

Пока здесь эта идея доходит до уровня человека-полубога, удостоенного присутствовать на пиру богов. Это существо — странник, путник, посещает мир — значит, сам есть нечто вроде кометы, которая кроме этого мира — этого дома, как всякий странник, знает другие дома, другие миры, иные земли (как Демон, что над Кавказом пролетал, или ангел, что по небу полуночи летел и нес душу на посещение этого мира). Приходя в мир, как ему равновеликий, он заступает за людей — и борется прямо с Роком (так же как и мир имеет противником Рок, и отсюда выходит, что он равносущностен миру). А так как Рок выше богов, но те с ним не борются, а просто покорствуют, — отсюда возможность такому существу быть сверхбогом. Пока же за участие в закате мира, герой живым, как библейские Енох или Илья, взят на небо. Точнее: само участие в закате есть такой высший миг бытия, что *это и есть* блаженство и пир богов, и допущенье в их совет (т. е. со-веданье истины).

В чем же высший удел? — Блаженство, со-веданье, высокое созерцание = пить бессмертье.

Из чего же состоят высокие понятия и образы и с каким веществом стихий они связаны? Анализ раз уж начали со звучности, и здесь этот ключ применим.

Основное слово: «блажен», и оно повторено в определении богов — «всеблагие». «Все» = свет, «благие» = влага («б» и «в» заменимы: «Альфавита» — «алфавит»). Значит, «всеблагие» — это «светоч-источник» в его ноумене — в чистейшем составе и слове <sup>1</sup>. Недаром

---

<sup>1</sup> В первой части аналогичное ему полубожественное слово — из людского мира истории: «слава». Кстати, и «слово» тоже к «светочу-источнику» причастно.

и далее «зрелища», «зритель», «совет» = свет (из стихии света всё), и «из чаши их бессмертье пил» — как свет пил. Естественно, что путь от огненной земли истории, трудов, борьбы и гордости — к совету всеблагости — через влагу, и тогда смертный полубог «блажен»: «О ночь, ночь, где твои покровы, Твой тихий сумрак и роса!..» («Как птичка, раннюю зарей...»). Или: «Сумрак тихий, сумрак сонный, Лейся в глубь моей души, Тихий, томный, благовонный, Все залей и утиши» («Тени сизые смешались...»).

И вся вторая строфа — как бы орошение звучности первой. «Р» мало, а те, что есть, — безраскатные: смягчены через «е» и «и», («мир», «пир», «зрелищ», «зритель», «призвали», «бессмертье»; лишь «роковые» — звучность первой строфы, хотя и здесь «р» — не ударное, и слово истаевает на «ые»). Всё приподнято. Если в первой строфе преобладали гласные «а», «у», «о», «ы», т. е. звуки задние, глубокие, у выхода из земного горла произносимые, или весь рот опускался до низа в «а», — то во втором: «э», «е», «и», «ые» (ы), «ие». Это гласные переднего ряда, ближе к выходу и воздушности, к истаеванию телесности; при их произношении низ рта (нижняя челюсть) приподнят, скулы расширяются, и пространство мира выглядит как ширь, даль = плоскость и верх.

Слово-ноумен «всеблагие» не только идею светочаисточника своим звучаньем выражает, но и русскую огласовку мирового пространства *je-a-iji*. Начинается оно из шири и как продолжение чего-то: *je* — словно из бесконечности слетает тончайший звук, *j* как придыхание, как душа (*j* — самая тонкая звуковая материя и соответствует свету и огню). Затем включается «а» — высота ли, высота ль поднебесная, глубота ли, глубота ль окиян-море? «А» — это все мировое пространство из «здесь», из «я», как оно видится. Но на этом русский глас пространства не останавливается. Он уводит из вертикали и полной объемной трехмерности «а» — в горизонталь и в верх, а точнее, в даль — высь, что и выражается истаеванием звука в *iji* = в свете и воздушности.

Итак, запомним соответствия. В части первой, где жертва-тезис и что под знаком «не то», — помещается западный мир истории, «я», гордости, трудов, времени, форм и концов. Кстати, Рим и играл («Москва — третий Рим, а четвертому не бывать», — т. е. и в этой формуле



суть Москвы определялась, исходя из Рима) и далее в русской мысли будет играть роль — только уже козла отпущения западной цивилизации (ср. излюбленные у Достоевского рассуждения о Римом извращенной на кесарев лад идее Христа: Рим, католицизм, и атеизм — как идеи друг из друга вытекающие) как самое яркое воплощение бездуховной земно-огненной эгоистической активности. Не случайно и анаграмма: «рим» — «мир». Рим — мирск. И если Тютчевым в высокой поэзии привлечен *Ци-це-рон*, то в смеховом плане эту звучность травестирует у Гоголя — *Чи-чи-ков*, тоже не соответствующий Руси тип — предприниматель.

В «Так!.. но» — мысль облегченно вздыхает уже на уровне более истинных идей и слов, связанных со светом, ночью («Закат звезды ее кровавой»). Наконец, там, где высказывается Абсолют («всеблагие»), там сплетаются в хороводе все стихии и идеи русского космоса.

«Через ливонские я проезжал поля...»! Все усиливается образ Дороги: «Странник», «Цицерон» (и сразу далее «Песок сыпучий по колени...»). Дорожное состояние почувствовано им как самое гносеологическое, ибо совпадает с нашей сущностью — странников по жизни. И потому космос дороги становится необходимой средой погружения в глубокую мысль. И притом русская<sup>1</sup> дорога: не на чем остановить взора: «Вокруг меня все было так уныло... Бесцветный грунт небес, песчаная земля». Предметно-вещный мир расплылся: ничто не прикует, не зацепит. Но это очень важно: значит, исчезло субъектно-объектное деление мира: ни я ничему не противостою, ни себя не помню, себя не чувствую, от меня ничего не осталось, а все слилось в марево, полусон, где не разберешь: то, что я вижу, это я вижу кругом? мир вещный мне подставляет? — или это внутреннее видение — воспоминание, предвиденье?

В этом смысле такая дорога есть путь не только от места к месту, но путь от вещей и явлений (которые расплываются) к сущностям, которые, иначе не видимые, начинают являться расплывчатыми видениями. Точнее: возникает один расплывчатый образ, но если с точки зрения твердой формы вещи он — неясность и неопределен-

---

<sup>1</sup> Ливония — еще не Россия, но космос близок, а русское чувство поэта, в преддверии родины, словно предупреждает... — В е д. 30.8.85.

ность, призрак, то с точки зрения сущностей, которые предполагаются нашим умом в мире, но умом обычно не видимы, эти образы уже суть что-то, какое-то достоверное о них слово.

Дорога, таким образом, есть путь через тот пояс туманов, которым перерезаны горы («Утро в горах»). Значит, в высь? — Здесь это все равно. Потому, что и то, что он проезжает через поля (т. е. по плоскости земли), ничего не значит: он ведь погружается в полусон раздумий и воспоминаний, т. е. *уходит* памятью в историю — во *время*; но и этого мало: мыслью беседует с природой — значит, в те сферы уходит, где возможен этот невероятный разговор. Итак, размыты все координаты пространственно-временного континуума: различия природы и истории, мысли и вещества; не на чем остановиться как на твердом — всё переходит во всё.

Но это состояние духа совсем не независимо от окружающего космоса. В самом начале поэт, как обычно, воздвигает небо и землю. Приглядимся, каковы они: «Бесцветный грунт небес, песчаная земля». «Грунт небес»! «Грунт» ведь слово для земли, ее дна — и вот дно опрокинуто вверх, и мы и сверху прихлопнуты. Северным днем мы оказываемся меж двух крышек, ночью — меж двух бездн.

В самом деле, в России небо низко, звезды высоко и, следственно, высь лишь ночью чувствуется. А так как душа, рождаясь, выходя из ночи, выносит с собой образ пространства как двух бездн, то, попав в приплюснутый космос, где небо блином — как плоский картуз нахлобучено, она находит отдушину в Дороге, а бесконечность, что была высью, теперь усматривает в Дали. «О чем же думал он?» — Да все о том же, о чем и Гамлет думал: еще никто, умерши, оттуда не возвращался, чтобы рассказать, что там.

В дороге исчезло все: окружение, мое тело, «я»; осталось лишь биение пульса, чувство несения то ли по земле, то ли по небу, как ангел, то ли по времени. И естественно, сливаются «перед» и «зад»: ведь то, что предстояло пройти, — тут же позади оказалось. Он думает о «том свете», но неясно — о том ли, что предстоит ему (смерть?), или о том, что было (смерть других, когда он еще не родился). Значит, тот свет неясно, где помещается, даже для меня; в будущем? или там, откуда я пришел, — в том, что подлежит воспоминанию? Т. е. чувствуя, что движется, в дороге, дух устремлен мыслью

в неразличимое взад-вперед: откуда-куда (как корабельщиков Гвидон в «Салтане» вопрошает) <sup>1</sup>.

И это состояние неясности, куда мы идем, ведомо нам всегда. Мы радуемся каждому новому дню: утро встречаем с надеждой, и если сегодня прошло плохо, то уповаем исправить завтра. З а в т р а и всякое будущее нам в ближайшем приближении кажется облегчением и радостью. Так это в нашем ощущении. Но мыслью мы знаем, что завтра приближает нас к концу и будущее наше есть смерть. И чувством — страха — мы знаем, — но об этом ли или о подобном? Ведь страх — неизвестно перед чем: перед смертью ли, которая придет? Но мы ее для себя не знаем, и ее можем только абстрактно представлять. Нет, с т р а х — не предположительное, а реальное чувство: страшное мы знаем, а не будем знать. От страшного мы исходим и бежим. И страх, что так силен у детей, неизвестно какой природы: не есть ли он вынесенное из утробы матери воспоминание души об обрыве пуповины? — о том, что я становлюсь гол, неприкрыт и сам? И, значит, не есть ли это более страх перед жизнью? Ведь дети пугаются не смерти (они ее не знают), но чудищ постигаемой жизни. Во всяком случае, страшное являет нам прошлое-будущее, испытанное и предстоящее, память и ожидание — как неразличимое марево.

И в трансе движения вдруг неясно, куда мы движемся: туда, откуда вышли, — возвращаемся ли (т. е.

---

<sup>1</sup> Миг д в и ж е н и я нами ощущается в трансе как слитость будущего и прошедшего (NB недаром через «транс» = чистое «через» обозначено адекватное движению состояние нашего духовного существа). Рассудок, не могущий отвлечься от отдельных четких различий: будущее или прошедшее, перед или зад, — апориями Зенона (что Ахиллес не догонит черепаху и что летящая стрела покоится) убедительно доказывает, что движения нет. В диалектике словечком: «движение есть единство прерывности и непрерывности» — рассудок будто что-то объясняет и справляется с этой непонятной реальностью. И хотя я сам движусь и ощущаю движение — умом рассудить его не могу: и все равно я не убежден, что понял, сколько ни вдумываюсь, слова «единство прерывности и непрерывности». Но когда я через Тютчева описал вот это состояние транса человека в дороге, миг, когда то, то впереди, — вот позади, и именно где «тот свет»: в начале или в конце? — до меня вдруг дошло. Видно, здесь разум, заходя за ум и самосцепившись в тождество, подошел к тем первым стихосутям, которые достоверно есть, но находятся на таком уровне, который поддается лишь аксиоме. А уж доказательство на фундаменте тождества и аксиом дальше вести свою работу может, но к матерям не проникает.

едем вспять), или вперед? И впереди у нас конец, закрытость? или, напротив, выход в беспредельность и облегчение от тягот (= жизни, реальная тяжесть которой нам ведома, а Иное — лишь мерещится в страхах и надеждах)?

Т. е. приплываем ли мы к берегу (и это чувство тоже двойственное: радость от конца пути, облегчение от пристанища, или — «все кончилось», крышка!) или только к берегу пришли и отплываем?

И вот встреча: сам странник, он и всё как странника видит и, погруженный в транс, различает и транзит окружающего: печальная сия земля имела былое. Значит, она тоже в пути и сюда на перекресток ко мне дошла. Откуда? — Куда? Из Керчи в Вологду? Или из Вологды в Керчь? Историю имеет земля. На ее песке могут быть заметны предметы, тела, самодвижущиеся наросты людей, что как воробьи подсакивают и припадают лобзать рыцарскую шпору... Река и дубрава тоже путешествуют по нерасчлененному пространственно-временному континууму: «Вы пришли издалека» (пространство), «Вы, сверстники сего былого!» (время).

Вода тоже странник, но ее атомы — не песчинки твердые, так чтобы и на ней, как на земле, существа, отграниченные в форму (песок = огнеземля и История, Труд имеют тот же состав — см. «Цицерон») и, значит, имеющие образ и слово (люди фиксируют себя в исторический реестр, именуют), пребывали, но — капли, брызги. И поскольку этот элемент дальше от объектного бытия (быть вещью, чужим не может), а все время, хоть его много, все же он сливается и однороден = однороден (элемент братский: к воде-реке и обращаются недаром на «ты», тогда как земля и ее история — она = то, что отдельно от меня), он ближе к единой сути всего. Но тогда имеют ли для *воды* смысл те различения, отдельности миггов, которые существенны для отграниченных тел, личностей, «я», раз капля (пусть в ней хоть весь мир «как в капле» отразится, — но именно весь мир!), капля, малюсенькая, никогда не отражает (в нее не глядится) эту вещь: этот стол, лист, лицо, — но всегда весь мир в целом, что опять говорит о единосущности воды с целым бытия? Для капли всё — едино.

И потому, когда люди стали реку, воду делать архетипом движения (Гераклит, Кратил), — что река меняется, ибо новые воды каждый миг притекают, — в воду оказалось внесено то различение, что не ей присуще, но

привнесено от огнеземли. Точнее: движение в воде есть — но это жизнь однородного, а не появление нового. Движение реки это чистый транс, идеал движения, а не различие нового-старого. Новое-старое появляется лишь с вхождением в реку меня: для меня, да, вот эта струя, меня уже обогнувшая, — старая; притекающая — новая; а дымящаяся на груди — настоящая.

Когда же «я» само качается в трансe дороги, то и входя своим вопросом в реку и допытываясь у нее, я сам знаю, что ответа не будет (ибо у воды ответ-различие лишь я, будучи огнеземлей: вещью — формой, могу вопросом внести и ответом, мною дарованным, получить).

Что же во мне вопрошает? Вопрошает еще по инерции форма, огнеземля: определенное «я», живущее во мне, в трансe пребывающем, еще в рудименте: видит в мире вещи и судьбы и вопрошает.

И вот вдруг смотрит на реку и дуброву как на вещь с судьбой — их таких же, как себя, видит. И делает простой расчет, ведомый из науки ботаники: дерево живет сотни, тысячи лет (круги же видал на дереве). А то, что здесь было (так мне ведомо по книжке истории), совершалось 600 лет назад. Ergo — ты, древо, старше. А ну скажи: что было — что сбудется со мной? То есть, в реке и дереве, кажется, поймал вестника с того света, откуда никто не возвращался. Значит, если хорошенько допросить, может поведать, что т а м... Подобно как царевич Елисей, странник, допрашивает странствующие стихи: солнце, месяц, ветер (кстати, недаром лишь ветер = вестник бесконечной дали — всеведущ в русском космосе, а не определенные тела и шары: месяц, солнце), — так и здесь наш дорожный: может, ты, земля, знаешь? — нет, у твоих тварей век короток. — Тогда ты, река, ты дуброва (дерево — целостный космос из всех стихий)?

Реку и дуброву видит еще в близком к себе образе: се тень, душа — т. е. определенная, пусть невещественная, но форма, «я», отплывающая, как челн, лебедь, конь морской, с берегов Океана, омывающего снами-водами шар земной.

«Так! вам одним лишь удалось Дойти до нас с берегов другого света». Но ведь ты и сам оттуда. И не помнишь ничего. Что ж ты требуешь от них? И, может, помнить нечего о себе: там было перетеканье капелей, «я» не было, — а надо лишь узнавать сродство с ты-река, ты-дуброва. (NB: земля — «она», а река и дуброва — «ты»,

как к богу обращаются). И узнав, что вы братья, обнявшись в слиянии, как капли или как мысли, — вы, собственно, всё и узнали; и никакого более, другого ответа не нужно.

Да: «я» не может допроситься ответа. Но для «ты — я» ответов и не надо, ибо здесь вселенная уже состоялась, и она знает себя в молчанье. И тебе оно, всемирное, стало внятно. Ты сам — тот отрок, что «чар ночных свидетель быв случайный, Про них и днем молчание хранит».

Тебе все было сказано. И потому нет печали в финале стихотворения — и снят трагизм неведения нашим «я» своей судьбы. Эту двусмысленную улыбку вносим из него и мы в себя.

Молчанье на языке мыслей может высказаться спутывающим их образом: как двусмыслица. Оно — тоже транс; и, как в том совпадают то, что предстоит, и то, что пройдено, так что рассудку движение невразумительно (апории Зенона), — так и здесь наши различия всего (а основное — по два, ибо двоица есть первое отличие от единого) оно разом в две взаимоисключающие правильные мысли утопляет.

Итак, здесь время, «я», судьба моя, история, «тот свет», «жизнь-смерть» — все эти наши различия хотят допытаться: реальны ли они, существуют ли они «объективно», понятны ли эти наши слова языку природы? И вот он вопрошает — и не слышит ответа. Но он не может быть уверен, что сам его вопрос был услышан и понят.

Однако само это оттолкновение от себя наших вопросов и беда нам ответов — есть нам уже г о л о с п р и р о д ы, ее слово, над которым и думай-гадай. Может, от своего языка нам отказаться и замолчать в «Silentium!»? — и такой выход будет испробован. Или пытаться прямо понять язык природы, не переводя его на членораздельность? И такой будет опробован («Не то, что мните вы, природа»).

Вот почему теперь надо обернуться на те соответствия, что мы до сих пор устанавливали между стихиями и нашими людскими идеями и словами. До сих пор вода, например, представляла нам как жизнь, женское начало. Но вот уже в этом стихотворении явно не поймешь: река ли жизни перед нами или Лета, река забвения? Она видела кровавые пиршества истории, и в нее, видно, бросали трупы; как «всеблагие», присутствовала при

минутах роковых сего мира — на его тризне (истинное пиршество, по Тютчеву, всегда именно тризна, собрание на заклание), но какое-нибудь оставило это в ней впечатление? Или вода — не жизнь и не смерть: это подкупольные различия земных жителей? Она протекает сквозь землю — и здесь дает жизнь. Но она притекает с Океана снов и того света — и уносит туда жизни. Потому в воде обитает Истина — Протей (или в вине, или в крови — словом, в жидкости).

А Дуброва? Она выросла, по-моему, во времени из земли, снизу вверх. Значит, тот свет — внизу земли помещается? Но он и вокруг — где Океан снов. И вверх — откуда свет («тот свет» — ведь *свет*). И в конце пути и в его исходе. Он повсюду распылен: везде! «Въ-зде» — во всяком «зде».

**«Песок сыпучий по колени...»** Только что (в предыдущем анализе) изреклось самопризнание, после которого что делать? Если природа не слышит наших вопросов и если приведение идей к стихиям в тютчевских стихах, что было моим делом до сих пор, уже подозревается нами как произвольное уподобление, то, раз уж запало в нас это сомнение, нельзя делать вид, будто это оговорка, случайно вырвалось.

Мы проваливаемся на новый пласт рассуждения, где нам придется рыть новые фундаменты, углублять основания мысли. Легко сказать: «Новые основания найти!» Они ж даются извержением бытия в переживание — или ввержением тебя в бытие как своего, причастного, из чего потом выносишь наружу достоверные для тебя постулаты и с ними работаешь уже при свете рассудка. Но такие акты совершаются в жизни и мысли очень редко, и это всегда катастрофа. А в ожидании такого нового разверзания основ — надо ж как-то жить и работать. А может, это и не придет? А главное — понял сейчас! — само сомнение, в меня закравшееся, произведено рассуждением: я его еще не чувствую существом (или инстинктивно его отгоняю, не впускаю, чтоб не разрушилась моя держава, с трудом собранная, и покой в ней, едва воздвигнутый?), так что любимые «земля», «вода», «воздух», «огонь» — уязвлены, но не убиты. Потому продолжим наш комментарий, исходя из прежних оснований, однако будем начеку и начнем к ним приглядываться.

Опять дорога: «мы едем» — транс. Совершается пе-

ресечение земных рубежей. Земля — уже не тверда, а пыль — песок сыпучий. Время — на исходе («меркнет день»). Разнообразные вещи мира уже возвращаются в свой прообраз: сосны — в *одну тень*, исчезает частокол вещей и миггов, наступает то состояние для прозрения, которое описано в предыдущем анализе.

Но размышление не впускается, творится прекрасный к нему подступ-пьедестал, а слова, вопрошения, рассуждения, которым дали волю в предыдущем стихотворении, — здесь обнаруживают величественное смирение перед грядущим «всемирным молчаньем».

И ясно — тогда был день: человек меж двух крышек, и дух в нем, не находя вокруг соответствия, его компенсировал роптаниями — ветром бесконечности. Здесь же ночь (когда мы меж двух бездн) надвигается, дух — при себе, в своей «тарелке». Лишь один вздох отходящего духа вырывается: «Какие грустные места!»

Что такое здесь лес, бор — это соборное множество? Это еще не «тот свет» (ибо русскому естественно представлять его тоже простором, равниной, видимостью), но его частокол, чистилище, геркулесовы столпы, русские пропилены. Лес — препятствие русскому движению в даль, засасывает, рождает идею мирской вертикали и глубины, откуда сам он = шерсть земли. Русский лес изгибает траекторию русского движения: из горизонтали она идет днем вверх к небу (птички, лучи), ночью — в глубь. (Эту идею — увязания, отмены даже пути как вещественно-горизонтального движения — выражает и «песок сыпучий по колени».) И даже небо снижается, и не наверху, а где-то за кустами — «зверь стокий». И это добавляет к образу преддверия еще и зверя, Цербера, Аргуса.

Итак, творится космос сосредоточения; и что это состояние — не предисловье, а само дело, — это и есть то слово, которое здесь сказано.

Звучность стихотворения: ударные слоги на «о» и «у» (= космос глубины и утробы) берут верх в числе и выразительности над «е» и «и» — пространством плоскостным: шири и дали, что имеют значение в день и свет.

«Осенний вечер». Мысль рождается, увидев странный вариант света.

*Вечер* до сих пор славен был наступающим сумраком, был преддверием ночи и истинного света (см. стих.



«Вечер»). Здесь же вечер отмечен своим светом особым. Откуда он взялся?

Осень — вообще впервые в мире Тютчева такое слово рождается. До сих пор были весна и лето — времена года Запада. И Россией-то он был так удручен в «Здесь, где так вяло свод небесный» — именно узрев ее весною: примерив шаблон весны, нашел Россию неполноценной. И вдруг осень — так вот где Россия говорит свое слово! Не там его слушал, оттого и не понял. И слово это произнесено на языке света. До сих пор свет был космическим: из противоположения дня-ночи рождался, истекал из открытого пространства и лишь затемнялся телами, вещами, существами. Его обителью была пустота. Свет входит в вещи извне, но сами они не были его источниками: в лучшем случае — хранителями. Здесь же свет вдруг увиден как истечение из живых существ, тел природы — как их дар пространству: рассеивают в него свои души — и мировое пространство светится. «Зловещий блеск и пестрота деревьев, Багряных листьев томный, легкий шелест, Туманная и тихая лазурь Над грустно-сиротеющей землею...»

И лазурь эта кажется не от неба, но нимб, ореол, который испускает из себя земля сиротеющая. И воздух мира, и «ветр» кажется произведенным: от шелеста листьев. Отчего так видится здесь мироздание и такое соотношение стихий? Не оттого ли, что неожиданно земля стала центром: ибо ей, *этой, такой* земле отдана любовь, и сама она — средоточие любви и любовь вызывает?

Потому, что она испускает душу — умирает. Осенью русская земля светится (еще более царственно светоносной она становится зимой, см. «Чародейкою зимою...»), сама становится «светоч-источник». «Светлость» и есть здесь это понятие: «свет» дан как женское начало — как влага: и сочетание «тл», и женский род. «Светлость... вечеров» напоминает «светлую печаль», что отмечал Пушкин в поэзии Жуковского; и недаром здесь ее сестра вспомнута: «кроткая улыбка увяданья». Через поэзию осени Тютчев доходит до понимания души России, которой лишь тело затронул он в «Здесь, где так вяло...» и что точило его чувством несправедливости. Значит, усталость, ущерб, немощь, изнеможение («изнеможение в кости» — см. в стих. «Как птичка, раннею зарей...») могут быть приметой прекрасного, а увяданье — кротостью жертвы избранной. Из двух

вариантов прекрасной смерти: как красивая вспышка («Конь морской», «Цицерон» — в роковые минуты, или позднее: «Я просиял бы — и погас») и как истаеванье, тихое угасанье — более возвышенным видится последнее. Поближе к смерти природа (и любая вещь) налита мыслью (как плод соками) — и тогда ее берет своим предметом слово, ищущее уловить молчаливую весть природы. Свет, блеск, красота природного существа — и есть его мысль, готовое сорваться слово. Но все равно хоть ловим его прямо: светом, блеском и красотой своего нутра, — язык ему приходится заимствовать из разума, возговорить человеческим голосом. И описав свет увядающей природы, дает ему наименование: «Та кроткая улыбка увяданья, Что в существе разумном мы зовем Божественной стыдливостью страданья». Так вот где прообраз человеческой нравственности! — в этике природы<sup>1</sup>. Она преподает человеку ученье смерти (ср. Толстой «Три смерти»). Здесь и естественное слияние нравственности и красоты — то, что так трудно в человечестве, где прекрасное существо своей яркостью дразнит, ему тесно, оно вынуждено в своей пышной жизненности преступать положенный предел, настаивать на исключительном праве своего «я», основанном на даре красоты, — и тем оскорбляет норму морали. В природе все равно прекрасно, и потому ничто прекрасное не чует, что окружено не тем, но чует себя в своей, родственной среде — и потому не настаивает остервенело на своем существовании, но послушно. Так это особенно в растительном царстве — откуда русские черпают гораздо больше прообразов, чем из животного мира, и смерть растений чаще в русской литературе, чем смерть животных<sup>2</sup>, и даже «Холстомер» Толстого — животное травоядное, кротость поглощающее<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Недаром «Светлость» становится обозначением чина в иерархии общества. Кстати, в России привилось «Ваше сиятельство», «светлость», «светлейший князь» — и отчужденнее звучит: «величие», «высочество»... И мир обозначен — «свет», а не monde, world, Welt (из *vir + alt* — старый человек) — см.: Paul H. Deutsches Wörterbuch. Halle, 1959). И недаром в германстве основные координаты: человек и Время, Я и Время, Бытие есть Время — Sein und Zeit Хайдеггера. А на Руси — они вне человека: Даль и Свет.

<sup>2</sup> Ср. «Смерть волка» Альфреда де Виньи, где яростная борьба со смертью, эгоистический героизм самосохранения: жизнь отдал недаром, но отмстил врагу; этот западноромантический мотив в русской поэзии — бой Мцыри с барсом у Лермонтова.

<sup>3</sup> 7.1.70. Современный ученый (американский биолог) так трактует душу растительного мира: «Природа оказывает терапевтиче-

Итак, у Тютчева каждое стихотворенье — есть мысль и слово природы, которому иногда находится эквивалент в названии человеческого обихода (как здесь: светлость осенних вечеров и все, этот свет источающее, имеет у нас — за туманным поясом, что рассекает одну гору, — своего представителя: в «кроткой улыбке увядания» и в «божественной стыдливости страданья»), иногда и нет. Во всяком случае он занят отысканием истинных (= естинных) слов — тех, что есть в природе (как здесь начинается с праздничного «Есть!» = «Эврика!») и которые шевелятся под нашими скудными наименованиями.

Но ведь пишет он словами человеческого языка, а не молчаньем! Однако полон ощущения их божественного несоответствия: если столь прекрасны и многосмысленны людские слова, то сколь дивны красота и смысл образов, чьим бледным отблеском наши слова являются! И не преминет это несоответствие явить:

«Есть — ... мы зовем», где «есть» — сфера абсолютного бытия, смысла и Слова (онтология), а «мы зовем» — условный жаргон нашего языка (гносеология).

Недаром тональность «есть» оказывается сферой света: вслушайтесь! «Есть в» — все звуки для «света», и далее: «светлости» «осенних», «таинственная», «преlestь». И когда наши наименования приближаются к абсолюту, они звучат в том же ключе: «божественной стыдливостью страданья». Вообще в русском языке суффиксы: *-ство*, *-ственн* привязывают слова к световой стихии — это придает отвлеченность привлекаемым корням земным. (То же самое — возвратные безличные глаголы: «стелется» — действие божественно-безличное).

Покойный ритм, длинные строки, длинные слова — создают монотонность, стоячесть пространства над светоносной осенней землей.

В стихотворении явились действительные причастия — звучность на «щ»: «зловещий», «сиротеющей», «сходящих». А еще — «ущерб», «существо».

---

ское воздействие. Деревья и травы молчаливы, неагрессивны, нейтральны. Они не несут опасности, и, что особенно важно, конкуренция, существующая среди них, скрыта, не выставлена напоказ. Они дают отдых перенапряженной системе реакций большого человека» («Знание — сила», 1969, № 6, с. 22).

Однако и в России XX века, когда история зачерпнула глубже и пришли в движение низы, толща и корни востребовали своего, поэтом и в растительном мире была услышана, замечена «природы вековечная давяльня» (Н. Заболоцкий).

Это мягкое шипение есть поползновение, шелестение воздухом о землю — что тоже соответствует возросшей для Тютчева идеологической роли русской матери *сырой* земли с ее, на севере, — вечной мерзлотой. В иных языках (= народах, странах, мирах) действие не так затруднено трением, не так вязнет, шелестя крылом не могущей взлететь птицы, — но легче оказывается: там действительные причастия на «nd», на «ing» — то богдемиург перунами = огневоздухом действует. В русском же языке эту звучность имеют страдательные причастия: *-енн*, *-анн* — это вознесение в носовое небо — в высшую сферу, пребыванье у неба за лобной пазухой.

Длинные слова, волочащиеся трехдолгие размеры и длинные строки, частое употребление причастий — отличат потом Некрасова, самого сыро-земного из русских поэтов.

Я м б же — размер летучего огневоздуха, шаг короткий, энергичный; а четырехстопный — еще размер и формы квадратной каре государства и цивилизации, надевавшихся в XVIII веке на аморфную землю и народ — готовыми, с западного плеча.

Четырехстопный ямб — это воля, царь и кнут, удила коню русского слова, подстегивающие, чтоб не плелся. Недаром им взвилась при Ломоносове, в государстве Петра, новорожденная российская поэзия.

«Листья». Каков здешний склад и состав мира? На месте оттолкновенном — «Сосны и ели». Что в них *не то*? «Торчат» сбитым плотным эгоистически самосохранительным телом (как *terra* и *Erde* — земля). И они устойчивы, их место твердо и одно. Реализуют вертикаль, незыблемую ось. Их листья — иглы — такие же вертикальные оси — одинокие «я», сжатые в свою сальность. И все для чего? Для бессмертия, чтоб выжить «всю зиму». Но *выжить* — значит не жить: «закутавшись, спят», их вечная зелень — «ввек не свежа», т. е. мертва (недаром хвойные: ели, кипарисы — могильные деревья). Итак, бессмертие — вечная смерть. Теперь понятно, почему в другом оттолкновенном месте сказано: «Пускай *олимпийцы завистливым* оком Глядят на борьбу непреклонных сердец» (Два голоса).

Через сосны и ели у нас расширилось знание о том, что в мире Тютчева представляют собой *Они, не мы, не то*.

Что же такое русское «то»? Это — «мы»: субъект русского мира не «Я» (как *Ichheit* в германской философии), а собор, множество, артель, братство — «легкое племя». Но и «мы» дано не центростремительно, но в обращенности к «вы» — «буйные ветры», в диалоге. Душа листьев нараспашку — «легкое племя», тогда как те — «закутавшись, спят» — отграничив свой дом.

Бытие игл — самосохранение отпущенной им немногой Кашцевой жизни<sup>1</sup>. Жизнь листьев — открытость в мир, любовь с ним и игра: «Играли с лучами, Купались в росе...» — вот он, светоч-источник. Потому не может быть у них жизни как самостоятельной: братство не хочет жить одно, а с птицами, цветами, лучами, зефирами.

По своему пространственному облику листья — плоскость (в отличие от оси игл), ширь и даль, равнина русская, и туда они смотрят и через ветры с прародителями общаются — к ним склонны. Сосны и ели не шелестят на ветрах: им чужды эти народные русские боги — демиурги переселения, преходящести и связи всего. Листья приемлют лучи солнца и сами светятся (осенью свет излучают) — иглы же свет обтекает, не проникая, — лишь матовый блеск: не светonosны, но светопорны они. Со светом и воздухом связана звучность листьев. Сосны — торчат — сфера *terra* и *Erde* — плотной земли. Мы ж, листья, листья, цветом и блеским, гостим, летим — переливы света и ветра, мягкий шелест летучего о землю.

Основной конфликт: «торчат» против «летим» — или еще лучше: «летите» (слово ветрам — слово «ты-бытия»). «О-ы-а-а» — против «и-я-и-и» — монументально устойчивый, неподвижный космос глубины и вертикали — против съемного, приподнятого, плоскостнокрылатого. И так береза в русском психо-космосе выигрывает против бора — как лебедь против орла (недаром и звучность обеих пар сходная).

Время действия (разговора листьев) — канун (отлета вслед за родней: птицами и ветрами); место — порог (на краю сучьев еле держатся, готовые сорваться и в даль улететь — как призрак на краю земли в «Бессоннице»). Любопытно, что и похвальное слово лету

---

<sup>1</sup> Недаром игла — Кашеева смерть, и весь его образ связан с бором и зимой.

произнесено ему лишь когда оно дослужилось до воспоминания; когда же оно здесь вот, т. е. летом о лете так быть сказано не может. Поэзия неприсутствия.

Однако сейчас, покопавшись по ходу писания в стихотворении основательнее, я вынужден убрать начальное в анализе противопоставление бессмертной нежизни и смертной, но яркой жизни (что я взял и истолковал по схеме: Ворон и Орел в пугачевском предании). Листья ведь куда-то летят — как птицы в иные страны вслед за ветрами: ни слова о конце. Так что противостоят два вида вечного бытия — отрицательного, как лишь бессмертия (тот минус на минус, что плюса — жизни — не дает), и жизни — как игры, радости, любви и отдачи.

И если вам все равно надо явить ребенку, что называют *смертью*, не это мертвое слово называйте, но явите тот истинный бытийственный прообраз, который явил Тютчев в стихотворении «Листья» и что лишь прихлопнут крышкой в слове «смерть».

«Сей день, я помню, для меня Был утром жизненного дня...» Ну, да — она меня родила, я и есть то солнце молодое, которое выродила ночь — и выпустила в мир светом. И, как Гелиос, «новый мир увидел я». А она! Вот она стоит, сейчас разродится — как цветок раскроется. Да это же Гея! Вот так, наверное, некогда она рождала для себя Урана-Небо. Здесь — космос родов. Мы взираем на всеженщину: «Вздымалась грудь ее волною» — вот-вот земля в извержении хлынет водами. Помните «Последний катаклизм»: «Состав частей разрушится земных: Все зримое опять покроют воды»? Вот он и бьет, последний час природы — умирает всеженщина, рождая солнце («И божий лик изобразится в них»). Все стихии в ней в этот миг расцветают и переливаются друг в друга: земля — в воды («грудь волною»). Сама она — как жар-птица: «Алели щеки, как заря, Все жарче рдея и горя!» — и огнеземля (Erde, terra — грудь) тогда вдруг становится прекрасной в мире Тютчева, когда она не сама твердь свою укрепляет (космос «Безумия»), но в соитии — плавится («алели»).

Что же рождается? Немая природа в молчанье, наконец, разродилась словом<sup>1</sup> — «любви признанье золо-

<sup>1</sup> Природа порождает человечество, чтобы узнать, понять себя и перелить в слово — древняя это философская идея.

тое»<sup>1</sup> Выкатилось солнце — как звук — луч из горла птицы. И слово есть свет звука, ибо — дух и мысль. Значит, она — богородица, и мы при рождении бога присутствуем — и светом моем воскресении («И новый мир увидел я!..») — как пророк у Пушкина родился. И она — моя муза: мать моих стихов, а значит, моей жизни и моя (недаром в образе музы в поэзии сращены черты возлюбленной и матери).

«Сын божий» в новозаветной мифологии толкуется как «бог Слово». И его постоянный спутник — солнце, так же как и любовь. Так что можно сказать, что всеженщина рождает вместо себя мировой Эрос. Эрос ведь по греческой космогонии — дважды рожденный: он среди первых четырех прабожеств: Хаос, Гея, Тартар, Эрос; затем рожден вторично как сын Афродиты — Эрот.

Итак, вот созвездие нового мира: солнце, любовь, слово, «Я» — все это мечта стихий, то новое небо и новая земля, которые сменяют землю, воду, воздух и огонь, — и мир обретёт невещественное бытие.

Для меня это уже состоялось: «Сей день, я помню...» Стихотворение написано в диалоге интонаций: первые два стиха и заключающий — это дыхание ставшего слова — светлого, мягкого и духовного. Бытие уже очищено от вещества, стало воспоминанием, и звучность света и нейтральна.

Внутри же — интонация присутствия при грандиознейшем событии — и звучность праздничная, пышно вещественная, завершающаяся торжественным, в венце стихий, словом «*исторглось*». Оно дрожит, ликует и красуется, как только что сотворенный мир. Оно — и из пламя и света рожденное, но и из тверди и влаги и чредой гордых трудов и истории проявленное. Как «*всеблагие*» — ноумен для «светоча-источника» бытия, так «исторглось» — слово-ноумен для его Эроса, все-связующего, переплавляющего и рождающего, — для акта творения. «Всеблагие» — слово летучее, проносится, не останавливаясь на открытом пространстве «а». «Исторглось» имеет ударение в центре слова и не откры-

---

<sup>1</sup> «Золотое» — эпитет солнца — легко переносится на слово («признание»), напоминая «Золотое слово со слезами смешанное» — этот «светоч-источник» в «Слове о полку Игореве», произносимое князем, чье самое имя есть светоч-источник: *Ярослав — Святослав*. Позднейший же «смех сквозь слезы» есть раскол и самоснедание светоча-источника, когда его свет становится огнем, и «сей чистый огонь, как пламень адский, жжет».

тое пустое и безвольное пространство «а», но пусть несколько сжатое, зато волево определенное, округлое — в «о», деятельностью губ произведенное, — как образ чистой формы, пространства, сгущенного в средоточие и центр. А вокруг него что делается! Все стихии хоровают вокруг формы — сопровождая и одаривая ее, как феи. Слово начинается из дали («и») — как продолжение; перетекает в свет («ист-» — световой осколок) — и вдруг он вспыхивает, ударяя перуном в землю, прерывая ее смыкание (= смычное «т») и явив форму — «о», а вместе с ней, с нею неразрывно связанное — «р» = «я», самость («р» — язык, единственно независимое тело полости рта, и «язык» и «азь», и «народ» — недаром близкозначны), волю, демиурга, который в силах противопоставить онтологическому потоку (воз) духа из утробы — самодвижение, деля мир на субъект и объект (полость рта — надвое) и рождая гносеологию. И уже радостно ему покорна женская стихия влаги «гл», и ступшевывается бесконечность мирового пространства «а» — в нейтральный звук, и, наконец, овевают его воздуха мягким шелестением о новорожденную форму — «сь», напоминая о самости ее рождения (*возвратная* частица вновь напоминает о форме как *о-пределенности*, которая в конце должна помнить свое начало — иначе рассыплется) и необходимости самоопорно стоять в мире.

Да, форма всегда возвратность: в конце — память о начале, и утром — об утробе, а в каждой срединной точке — память о начале и конце. И все стихотворение есть исповедь моей формы: «я» — последнее слово, а «сей» — из сферы «сый», «сущий», «святой» — первое.

«Альпы». Вариация на тему: горы и свет. Теперь ночь как ничто, а заря и солнце — истина. Иное соотношение было в «Проблеске», «Бессоннице», «Ты зрел его...», «В толпе людей...» и т. д. Там переход от дня к ночи — как к истине, здесь от ночи — к Заре. Что за смешение! Значит, не тверды для Тютчева различия ночи и света, не имеют постоянной семантики. Но основательна всегда сама ситуация *перехода* от всякого твердого бытия к прозрачному, где оно будет то ли тенью, то ли светом. Здесь — канун и миг воскресения, описано оживление. Смерть, ад тут — не другая вещественность, не другие тела, не другое пространство, место, но лишь



другой свет. В том же составе стихий пребывают Альпы ночью — за исключением солнечного света. Значит, и в нас: без чистого света мы собой представляем ад и смерть — такие как есть, а не иные. Ведь в ночи именно и лишь Альпы светятся. Убран небосвод со звездами — чело мира.

А ну, земля, — какой свет без неба произведешь? В осенний вечер в золоте деревьев источала свет русская земля: изнутри ее светоч-источник души истекал. Но это земля на своем исходе — в своей шерсти утончившаяся до вертикальных пламешков деревьев, готовых вспыхнуть и улетучиться в небо.

Альпы же — это увесистость земли — ее ядра, ее плотнейшая субстанция. Горы — это личности, сплошь из земли литые (в отличие от растений, сотканных из всех стихий, где земля утончена и влага подсушена, — зато простор воздуху и свету). Сравнение гор с падшими царями указывает на мощную тяжесть (падшие) и мир огнеземли: личностей, истории и деятельности. Недаром латинские *ges* (вещь) и *гех* (царь) — так однозвучны.

Каково же их отношение к свету? «Альпы снежные глядят; Помертвелые их очи Лыдыстым ужасом разят». Итак, свет лишь на гранях формы: там, где она кончается, у концов земли, — и не свой, а отраженный, заемный, как будто свет в ликовании, что царству тяжести и земли пришел в этой точке и полосе конец, отмечает ее собой — блеск дая. Но *блеск* всегда — свет безжизненный. (Недаром «блестящий человек», отполированный — безнадежный, темный внутри. Так это особенно в русском мировоззрении.) И здесь Альпы получают свет лишь как накидку снежную на плечи — оземленный, кристаллизованный свет, вытянутый холодом земли из всемира.

То же самое: «*лыдыстый*» — есть умерщвленный «светоч-источник» («*льд*» — влага, «*ист*» — свет; ср. «*ледяной*» — слово без света). Земля позарилась на него, притянула из мира своей эгоистической тяжестью, освоила, превратила в твердь и форму (= лед) — и убила: лед не светит, а тоже отражает, и блестит механический соловей. А светоч-источник есть непрерывное исхождение из себя в игре с миром, истечение и отдача. Потому «*лыдыстым ужасом*» бессилия, бесплодности всех усилий и покинутости «*разят*» — т. е. именно *отражают*, воинственно отталкиваю-

ще нападают на другое тело в мире. И власть, которой они «обаянны», — это как раз их самость, тяжесть, форма, сгущенность в себя — сама их сила.

Вот она, «вещь в себе», не откровенная, и мир ее. Это — космос и все стихии в подчинении у земли и тяжести: недаром «цари» упомянуты.

Но все это — «не то»: на том месте в стихах Тютчева, где тезис-жертва находится. Истина и жизнь — тот же мир и стихии, но перегруппированные в радостное братство, слиянное светочем-источником. Оживление описано как бег, каскад, ниспадание золотой струи. (Однако жизнь для плотных наступает лишь как окаймление, а не проникание.) И вместо «падших царей» — этих сомкнутых враждебных друг другу самостей, — братья и семья. Русский дух все мыслит множеством, а не индивидом и являет нам *артель* царей. Исследователи «усматривают в этом стихотворении иносказательный смысл и считают, что «Альпы изображают славянские племена»<sup>1</sup>. Возможно: а «большой брат» — Иван, Россия. Однако такое приурочение тут же обретает возможность ощутить в стихотворении «космему», свое мироустроение, некий архетип, праобраз, что можно прозревать затем и не только в мировой политике, но и в любви и в любой вещи. Я сам помню: когда стал анализировать стих, эта информация о славянофильском подтексте ужасно мешала, сплющивала содержание и не давала сквозь себя воспринимать ничего другого — будто он один и есть смысл.

7.1.70. ...Однако иронизируя над подсматриванием иносказательности, и на себя мне эту иронию следует обратить: будто есть в стихотворении некий единый смысл — «сказательный», и я нашел его! И хотя есть в нас вера, что таковой единый есть и неудержима в нас потребность ощутить и пережить его, — передать его, рассказать о нем можно лишь через очередное *иносказание* (либо *иными* средствами: здесь — в жанре романсов-умозрений на стихи). И то толкование, что дано мною, есть тоже какое-то иносказание...

«Mal'aria». «...и это все есть Смерть!..» Какое же мироустроение есть Смерть?

Ответ: Mal'aria — зараженный воздух (а буквально: «злой — дух»). Значит, не облик тела: старухи, скелета

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Тютчев Ф. И. Лирика, т. I, с. 352.

с косо́й — Смерть имеет и не через усе́кновение она совершается, а через мнимо́е дыха́ние. Когда же оно мнимо? Когда воздух не доходит до нас из бесконечности: выси, дали, — но стоит и мы дышим собой. Значит только, когда мы причастны: дышим беспредельностью, душой с нею сообщаемся, на нее нанизаны, когда наша душа есть капилляр мировой души, — *тогда живем*, ибо с каждым вздохом и выдохом даль заглатываем и уносимся в даль. Недаром, когда тяжело или радостно, в междометиях (а это всё — представители воздуха в мире звуков, слов): «Ах!», «Ох!», «Ой!» мы как бы выталкиваем вверенную нам «воздушу», перенасыщенную от полноты земной жизни, которая есть сгорание нутра.

В самом деле: воздух портится как от сгорания в нем предметов, так и от дыхания животных, в отличие от дыхания растений, которые воздух очищают<sup>1</sup>.

Но Mal'agia есть отлучение от выси и дали и самосгорание в закупоренном космосе. На место мирового духа вздувается и восстает Земля. В самом деле, что это за «звуки, благоухания, цвета и голоса»? — Это все то, что может сам собой производить антисвет, т. е. Земля: звук — сама, а запах и цвет производятся ее соединением с огнем внутренним — не светом. Зараженный воздух есть извержение, агрессия земли на мировое пространство. Но стать смертью это может при отвращении божьего лика, покидании тела, существа на себя: тогда закупориваются отверстия (в стихотворении — накидывается «ткань» на «образ»), и космос стиснут и определен, отграненная форма, — и там, в своей полной эгоистической самости, тухнет существо.

В стихотворении изъят свет; точнее, не с ним сюжет — и вообще сюжета нет: нет действия, а лишь (со)стояние. Сюжет, т. е. жизнь, может возникнуть лишь от вторжения, истечения светоча-источника (т. е. свет и воды — вот что производит сюжет во вселенной Тютчева). Есть, правда, «источник прозрачный, как стекло» и «радужные лучи». Но — при полной близости, когда «светоч-источник» почти своим именем назван, — это его противоположность, что выдает, во-первых, «как стек-

---

<sup>1</sup> Установив факт тождества дыхания животных и сгорания, кстати, и пришли в XVIII веке к открытию, что горение есть соединение веществ с кислородом, — Лавуазье. Но могли бы ученые догадаться и раньше, если бы вдумались в мифические образы животных: огнедышащих драконов, коней, изрыгающих из уст пламя.

ло» — т. е. кристалл, оземеленность света — зеркало, мертвый механический соловей (ср. «льдиный» в «Альпах»); а во-вторых, сама почти прямая названность своим именем. Ибо «светоч-источник» пребывает в сфере табу — среди сущностей, которые оберегает Всемирное молчанье, — и явиться может лишь под видом чего-то, а не прямо: так мы до сих пор его и узнавали, и назывался он все время по-разному («эфирная струя», «всеблагие» и т. д.), но не своим именем. Когда же посягнули назвать — значит, умер бог, умер великий Пан!

Нет и воды в космосе Mal'aria. Его состав — земле-воздух самосгорающий.

Так, наконец, расправился русский дух с небом Италии: давно дразнило оно — и Гоголя — и точило на себя зависть, ибо унижало русский космос своими четкими красотами. И вот — телесную красоту увидел как плотное и насыщенное зло — подкопался-таки под западноевропейский мир. Красота = армия прикрытия. Увидел, что это — цветы зла: Mal'aria провидит Fleurs du Mal. Ибо всё это собрание пышных существ, чье тело источает ароматы, негу, сладкий огонь, «теплый ветер» и «запах роз», — все это романский космос.

И откуда? Что дало точку опоры? Не иначе как ветер. Ибо он вечный очиститель, вестник и связующий русских душ с далью — и абсолютно не русская это болезнь: малярия. «Божий гнев» — есть отлучение от ветра. Мысля ветром и воздухом, русский и узнал в медицинском плоском термине — космему, вслушался и разъял сращенное слово на мировое Зло — Mal и воздух-стихию: Aria (сам везде разрушает состав частей земных — на это дело глаз и слух наметан). Потому так, через апостроф, дано это слово и иностранными буквами обозначено.

Однако и Зло больно интересно трактовано. Без нажима, без ужаса — но и без панического сатанизма (Бодлер). И нет напряженности в развенчании красоты. Зло не деятельно (как в Германии: Мефистофель, отрицательность в системе Гегеля). Оно не суетится мелким бесом, оно — крупно и спокойно, благодушно пребывает — «во всем» разлитое. Зло здесь водяно; Смерть — Антивоздух (земляной огонь); Земля — землей. И еще большой буквой обозначен «Судеб посланник роковой». Что это? Значит, здесь обозначен Анти-

космос — русскими глазами (как и в «Безумии»): его превратное устройство.

Нет, неверно: ибо сама идея полярности, противопоставления — чужда русскому складу мысли. «*Не то, а*...» есть не полярность, а оттолкновение чужого — но не под флагом «или — или», есть отличие, но не отрицание.

Ибо отрицание и противопоставление возможны лишь при ощущении космоса конечным<sup>1</sup> или целым, единым — из чего исходит германская мысль, не замечая, что эта ее основная идея — мира как целого — сама собой отвергает представление о его бесконечности. А на русский глаз, исходящий из незавершенности бытия, его отверзтости, — это видно. Потому, когда Тютчев рисует космос *Mal'agia*, — это иной, но не противоположный. Взаимоисключения здесь нет. Отсюда возможно: «*Люблю сей божий гнев! ... сие... таинственное Зло*». Зло не через антиномию Добро — Зло вступает в этот мир, но самостийно, как независимая сила и стихия, ибо мир не стеснен, им нечего делить, богам: у всех — все.

А деление мира — основная идея и затея греческого космоса и мысли. И Гесиод пишет «Теогонию», чтобы люди точно знали, какая часть бытия выделена в ведомство какому божеству и не ошибались бы в молитве.

«Кто из бессмертных подателей благ от чего зародился. Как *поделили* богатства и почести между собою. Как овладели впервые обильноложбинным Олимпом» (Гесиод. «Теогония», 112—114, перевод В. В. Вересаева). Прекрасно *наличное* бытие: богатая жизнь. И раз «все поделили» — значит, ничего не будет нового в мире. Целое мира дано с самого начала: когда-то оно возникло, творилось — сейчас же готово.

В России никогда не было этого ощущения *готовости* бытия. «Эти бедные селенья, Эта скудная природа...» — чего тут богам делать? На этой земле что-то веет, что-то может быть. Она полна обетований, залогов, надежд, любви — в этом ее богатство. Но это — залогов — суть души еще неродившихся тел. Русский космос у Тютчева — это греческий на стадии Платоновых идей: когда еще нет воплощений, а есть духовная зыбь.

---

<sup>1</sup> Ибо когда всем есть куда двигаться в бесконечность и неизвестное, они не обращаются друг на друга. Обращаются же лишь при возврате, натолкнувшись на предел своему движению — на стену и купол — целого, определенного мира.

Русь собиралась по частям (Иван Калита — собиратель) и продолжает собираться и духовно и материально. Так что целое будет — но его *нет*, и бытие будет — но его нет еще: оно в «нетях» пребывает. Потому столь трудная для греков идея Небытия (см. у Платона — «Парменид», «Горгий», «Софист») русскому духу дается легко и изначально: дано и налично небытие, а что-то будет: «Не знаю, что я буду петь, Но только песня зреет» (Фет).

И здесь — ведь описан полный, цветущий мир — наличное бытие! — и именно это подано как небытие: «И это все есть Смерть!..» Недаром образ ткани и покрова, наметнутого на мир, — и здесь, и в стихотворении «День и ночь»: день и цветущность форм выступает таким покровом над истинным — бытием и, значит, есть мнимость бытия.

И вот это любит Тютчев: небытие в цветущести — эту игру богов, когда все пышное радуется — и не ведает, что, значит, уже венца своего достигло, пышно изукрашена жертва = созрела на тризну по себе — и будет, призванная, со всеблагими пировать по поводу усопшего своего бытия.

Так (правда, через воздух) уже созрела та монада мысли, тот ключевой праобраз, что ярче всего выразится чрез стихию света в стихотворении «Душа хотела б быть звездой» — но не той, что светит ночью, на «своем месте», но той, что незримо пребывает днем, в лучах солнца. И Зло здесь такое — таинственное, незримое, как истинная сущность полножизнья. И тем снимается жестокость этой идеи и слова: мы пугаемся наших условных значков, что вехами расставили по бытию, исходя из нашего куцега понимания. Оно ж сего не ведает. И то, что мы называем «Зло», — смотрите, как прекрасно! Это благоухающий нимб, цветами изукрашенность — «усладители последней нашей муки»: бытие заботится, чтоб прекрасным и для нас было рассеяние, разбрызгиванье в него.

И все ж — «приход ужасный...».

Однако отсутствие и света и ветра в смертельном космосе *Mal'agia* заставляет предположить их родственность. В самом деле: описан день, и явно светло и красиво — и в то же время ясно, что это свет ложный, вещественный, а не чистый, — это похожий, суррогат, сатана, принявший вид Христа. Шевелятся верхушки дерев под теплым ветром — но это то колебание возду-

ха, что возникает от пламени, сгорания. Космос заку- порен. Пробивается он лишь двумя силами, с бесконеч- ностью нас сообщающими: светом (из бесконечности как выси) и ветром (из бесконечности как дали). «Божий гнев» есть отлучение и от света, и от ветра. А может, они суть одно и то же, лишь в двух явлениях — близнецы! Воззрившись вверх, мы эту силу видим гла- зом и ощущаем теплотой; уставившись вдаль — ощу- щаем ее натиск телом и вдыхаем. И свет приходит к нам световым ветром, и, вдыхая ветер, душа просветля- ется. Недаром высшими русскими символами являются белый снег, парус, лебедь — т. е. то, что светится и летуче.

Недаром «свет» и «ветер» имеют у нас и родствен- ную звучность. Причем в «ветер» добавлено отношение к земле: «тер» — terra (Erde) как о нее трение, а в «свет» добавлен звук искры, огненного треска, вспышки — только не миговой, а непрерывного истечения. Таким образом истекает электричество.

Возможно — это звук эфира.

В науке родство света и ветра устанавливается через равное их отношение к кислороду: он необходим и для горения и для дыхания. После грозы — промы- тый воздух полон озоном.

Отсюда к установленному до сих пор нами перво- элементу: *светоч-источник* добавляется *ветер* — во вся- ком случае надо вдуматься в возможную их между собой идентичность.

«Светер» имеет близнецом «Смерть». Ее состав отличается большей активностью «я»: «р» в центре, тогда как в «Светер» «р» — истаевающее, не настаиваю- щее на себе: до него доходит мировое дыхание, и оно, на себе не задерживая, легким усилием «р» его подхва- тывает и выдыхает — передает следующему или дальше в мир.

В «Смерть» же (как и в Mors — Mortis и т. д.) «р» — средоточие, деятельная огнеземля и самость (смерть есть самосгорание «я», индивида, неделимого): «р», само делящее, и есть оплот этой неделимости, тогда как «мь» и «ть» окружающие<sup>1</sup> рассыпают «я» во влагу, распыленную в пространстве, — и в ветер.

---

<sup>1</sup> Старославянское слово состояло из smrt, где слоговым было «г» еще более твердое, а окружающие стихии света, воды и воздуха — все смягченные: ласковым истечением предлагали свои покой и беспредельности.

**«Весенние воды».** В четырех стихотворениях подряд пробуются разные тональности — ракурсы мира: космос конструируется, исходя из одной стихии: «Сей день, я помню, для меня» имел первостихией — свет, «Альпы» — землю, Mal'aria — воздух. Сейчас дошел черед воды. Как Геракл, лишь направив поток на Авгиевы конюшни, смог выместить оттуда всю грязь и всю заразу, — так и здесь совершается впуск воды в мир, чтобы промыть его и прочистить. Ибо вода одна в силах справиться с землей и огнем — тем, откуда есть пошел мятеж и превратная воля на мироздание в Mal'aria. Свет землю не проникает, а Огонь — вроде его хитрый брат и, хотя «тмится» (от «тьма») в свете, его «я» пропадает, не видно, но существовать продолжает. Воздух допускает земле жить себе покойно — ибо сферы их влияния разделены, а огню и помогает. Но вода — главный антипод огнеземли и всякого «я», самости. К земле она имеет прямое отношение: вода бьется о берег («Как Океан объемлет шар земной») и имеет силу: вес и тяжесть, массу, — чтобы повоевать землю ее же оружием. В то же время, если земля — оплот формы и всякого различения, насаждения в миру множества индивидов: тел, фигур, вещей, качеств, то вода — всеобщее единство, братство и слияние, ибо одну форму — шара имеют ее атомы, друг другом заменимы и с радостью перетекают друг в друга, отдаются, отказываются от самостоятельного существования — стремятся к слиянию, к всеединству. Если «всё» как идею носит «свет», то вода — воплощенное «всё»: и материальна она (вес имеет: «всё» как «вес»), и духовна — прозрачна, одну субстанцию имеет и мысль о всеединстве несет. И если, по распространенным воззрениям, мир идет к тому, чтобы всё в нем слилось в общую жизнь, — недаром «слилось» мы говорим, а не «засветилось», «зажглось», «оформилось», «улетучилось».

«Капля» обладает протяженностью — как тело, атом, и светом (мировой душой), прозрачна, чиста. В капле мы видим свой чистый состав и примирение противоположности души и тела, тогда как если мы превращаемся в «прах» (атом земли) или в «пузырь» воздушный, — это нас не примиряет; мы чуем, что что-то важное из главного теряем: духовность свою или телесность. Если же, когда «будет новое небо и новая земля», люди по обновлении мира в «последнем катаклизме» — должны приобрести очищенный состав,



тонкую материю, духовную телесность, то ее залог и прообраз — в капле.

Итак, *вода* дает *образ общей жизни*. Именно: жизнь возможна лишь как общая, а не индивидуальная. Представьте себе, что живет, допустим, один вот этот лист на дереве, а ствол — мертв, луч не светит, роса не падает. Так же невозможно одно живое тело или «я». Потому для нашего ума (= рассудка индивидуального «я») вода сообщает как идею жизни (ибо в нас вошла семенем, влагой, Эросом, кровью и нас создала), так и смерти (ибо нас унесет в мировой Океан — Лета). Вода и река у Тютчева никогда не однозначная жизнь, но — сверхжизнь (которая нашим умом постигается как неизвестно что: то ли жизнь, то ли смерть). Однако то — умом.

Любовь же в нас есть представитель воды — этой общей жизни (потому тоже постоянно сомнение в толковании любви: что она — моя жизнь или моя смерть?). Любовь — слияние и доступное нам осуществление всеобщей жизни не потом, а сейчас, на нашем веку. И не случайно ее итог — слияние капель.

Недаром рифмуется с «кровь» и источает из нашей сухой, огненной земли, как ударом Моисеева жезла о бесплодный камень пустыни, фонтан. В акте любви мы узнаем, что вся наша земля и форма нанизана на эту мировую реку, сквозь нас текущую, что мы — сосуд. И вся земля — такой проходной сосуд<sup>1</sup>. Значит, любовь нам дана и как гносеологическое состояние, в котором мы постигаем бытие как всеединство и общую жизнь. Эта же идея как стихия и материя есть вода. И любовь — пророк ее.

(Однако любовь — космическое состояние и причастна ко всем стихиям — ср. Эмпедокл: Любовь и Вражда — первосилы. Здесь же лишь один аспект ее явлен.)

«Весенние воды» — общежизнь, хлынувшая в мир. Он первым делом отвоевывается у света: «Еще в полях белеет снег, А воды уж весной шумят...»

Открывается внутреннее боренье в том, что мы обозначили как «светоч-источник». И в самом деле, если это — сердцевина мира и, значит, всегда в нем присутствует, то разные варианты мироустройства должны быть связаны с саморазличием внутри ядра. Первый

---

<sup>1</sup> 9.1.70. Вещество земли на 49 % состоит из кислорода, основного компонента воды — H<sub>2</sub>O.

стих — звучность вознесенного пространства; всё на «е» — издыхающее: чистейший свет («белеет снег») в «свете» гулких вод представлен как абсолютное безжизнье. И вдруг трубно вторгаются гулы «у», «о»: рассеянное первым стихом мировое пространство вновь сгущается еще не в форму, но в туманность — начало бытия. Последовательность: от света — к звуку, т. е. обратная той, которую знали до сих пор. Се всемирный собор тяготений. Но погодите — еще (стихо)творение не закончилось. «Бегут и будят сонный брег, Бегут и блещут и гласят...» Вода завоевывает пространство, во все углы его бьет, все звуки извлекает и все стихии к себе приобщает: и летучесть ветра (воды «бегут»), и свет («блещут»), и наконец «гласят» — всемир под эгидой воды = «гла» (вспомним «влага» — ноумен воды), два «а»: разинутая во всю высь и ширь глотка пространства, и тут же свет: «сят». «Гласят» — это «светоч-источник» водяного обличья. Но это слово — предтеча. Центральное же Слово: «Весна идет!» Оно сродни «Всеблагие»: гласные — пространственные опоры и перекрытия — почти те же. Пространство в этой раме наполнено светом («вес»), воздухом («аи») и ветром («идет»). От воды лишь отзвуки. Но она из себя родила «светер» (как в «Сей день...» — дева родила солнце молодое и Слово). Вновь первый день творенья, когда «дух божий» — «светер» («Весна идет!») носился над водами.

А может, и последний день, что в «Последнем катаклизме» описан: «Все зримое опять покроют воды, И божий лик изобразится в них».

В самом деле: это мы эгоистически трактуем приход весны как обновление жизни для нас — новые источники сил для наличной, известной нам жизни. А может быть, здесь описан приход совершенной сути мира, которая для своего бытия уже не нуждается в нас. И недаром в конце разлива — игра свето-воздухов = эфирных существ: «И тихих, теплых, майских дней Румяный, светлый хоровод Толпится весело<sup>1</sup> за ней».

«Весна идет». Это — потоп по-русски: разлив — из дали в ширь (а не с выси воды. Гроза — потоп сверху — всегда мгновенна в русской поэзии).

И еще — «вóды». Почему множественное число?

---

<sup>1</sup> «Светлый» и «весело» — это водяные облики света.

Ведь вода же едина — и состав ее, и идея, ею несомая. И потом: «Мы молодой весны гонцы», и приводит весна тоже множество: хоровод майских дней. Всякая суть мыслится артелью. И слова здесь повторяются, подхватываются, перекатываются, как волны, — как дети наперебой друг перед другом одно кричат: «чур я!»

И это голоса = лучики, как из птичьих горл.

То же и у Пушкина в «У лукоморья дуб зеленый»: «Там о заре прихлынут волны На брег песчаный (здесь — «сонный брег») и пустой, И тридцать витязей прекрасных Чредой из вод выходят ясных» — тоже множество: волны — гонцы жизни, словно брызги семени.

### «Silentium!»

На анализ — как на казнь идешь. И откладывать бессмысленно, потому что неминуемая и пора. Будут рвать твой язык, и празднословный, и лукавый. Здесь то раскольничье самосожжение русского слова, та скорбь, что бросала в печь рукописи Гоголя, заставляла Толстого отрекаться и гнала поэтов под дуло. Если стихам Тютчева внимаешь как мессе, то это Crucifixus. По жанру это — заповедь. Если стихи Тютчева остальные — псалмы бытию от лица возвышенной и мудрой, — но твари — и ее голосом, то здесь словно было видение и слышался глас Божий, гневный, повелевающий и налагающий обет молчания, так Гоголь предслышал, что «иным ключом грозная вьюга вдохновенья подыметя из облеченной в святой ужас и в блистанье главы, и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей» («Мертвые души», т. 1, гл. VII).

Да, до сих пор тварь озирала мир, но не обращалась на себя. И вдруг посох самосознания вонзился в сердце: «Однажды странствуя среди долины дикой, Незапно был объят я скорбию великой» (Пушкин — из Бэньяна, «Странник»), и тогда «Что делать буду я?». Ведь до сих пор слово было единственным спасением и областью чистой жизни — особенно для Тютчева, который, пропадая в светских гостиных на французском и грех великий острословья творя, — тайно вымаливал милость на чистом русском. И вдруг ужасное прозрение: самообман и не спастись!

Да, — слово в России не спутником жизненного поведения было, а самим жизненным поведением (Пуш-

кин, поправляя Державина, о слове как деле мыслил). Не могла бы русская философия, скажи она тогда свое системное слово, расчленив сферы Практического и Чистого разумов. И вот теперь и это прибежище — слово — отбирается. Совсем гол стоит человек, пронзаемый бытием. Но зато он вышел в прямой, без посредника, с ним разговор — и великое ему за эту жертву даровано: если об(в)язанные словом, долгом *высказать*, — где-то внизу, в чертополохе слова, в его лесу переплетенном, ковыляют: узрят кроху истины и долго и мучительно ее в слово вколачивают, а искра и тухнет, — то здесь житие людских идеалов. Как в мире ангелы лик божий зрят? — не переводят же в слово, а прямо свет и истина в их состав льется: нет гносеологии, нет субъекта-объекта (закупоренного «я» и «внешнего» мира) — но, озаренные, во всем сразу пребывают и все сразу знают. Crucifixus недаром — но и Resurrexit! <sup>1</sup>

И вот к жертве для этого призывает поэт: самое дорогое, что у него есть, хочет попать — слово, чтобы все-таки домогнуться до прямого лицезрения истины — еще при жизни, будучи смертной тварью, и чтобы то состояние, что он уведал из проблеска, — стало постоянным озарением.

То есть поэт тут — как сам Бог библейский поступил: сына своего единородного, который и есть Бог — Слово (От Иоанна, 1, 5), принес в жертву, чтобы всё — было. (Или как Авраам — Исаака, сына единственного.)

Чем же провинилось Слово-Логос и зачем тогда создавать его нужно было, если все равно им жертвовать? А именно для этого: чтобы было нечто прекраснейшее, что б в жертву бытию принести и оно могло бы самоутвердиться. Ведь до того, как создан дух и мир слова, величие бытия и блеск истины неясны и не видны. Когда же созданы ум и язык специально для того, чтобы постигать и выражать, эти роскошнейшие и совершеннейшие творения, и коли даже они немеют и не в силах произнести, — вот тогда красота бытия и светоч истины по-настоящему открываются и познаются. И мудрейшее и чистейшее слово отдано на самые жестокие муки — которых не знает полузнание. Так нежнейшая плоть Сына человеческого муку жизни и казни испытала несоизмеримо с тварями. Это муки Екклесиаста, Паскаля, Канта, Гоголя, Толстого.

<sup>1</sup> Части мессы: «Распят» и «Воскрес» (лат.).

Однако, в чем же прегрешение слова? Скорей, к стиху — да упасет от мудрословесия!

Название — латинское слово: как категория, *substantia-subject*. Это — обозначение мировой идеи, и потому должно быть сказано обиняком, шифром условным. Возможно ли было назвать это стихотворение по-русски? «Молчание!» — слышите, как само произнесение, изрекаание этой мысли ее тут же убивало бы?

Но приглядимся, что описано, взглянем будто в первый раз. Велено человеку молчать — т. е. не ориентироваться на другого (человека, общество, на мир и природу), на «ты» — ибо все есть в тебе самом. Ты весь космос: да и описываешься ты как космическое существо: из глубины (бездны) встают думы = звезды проходят и заходят на небосклоне — любуйся ими; бьют ключи — питайся ими. Не выходи на людскую ярмарку (наружный шум) — и слушай свое пенье. Да так же живет природа — безотносительно к тому, знают о ней другие (люди), слышат ли ее голос; без ставки на выражение истины, а просто пребывает, есть — и так сама «естина» (истина) живет. Как природе высказать себя? Как перелить — и стоит ли? — свои звезды, ключи — свои таинственно-волшебные думы — в слова, внятные людскому разумению?

Ведь по опыту созерцаний и дум поэт уже знает, что как ни толкуй знаменья природы — это *мы* их называем, знаменья и значения толкуем, а она наших вопросов, может, и не слышит и просто себе живет — и, может, никакой от века загадки в ней и не было и нет. А «загадка» — есть уловка, бытие для другого и ориентированное на его обман. А зачем это природе? Слишком много чести человеку и духу — для него стараться!

Значит, как ни взирай, как ни старайся постичь истину природы через ее отдельные слова, выраженья, — ничего не выйдет. Один лишь путь есть — начать жить так, как она. А она — тождество жизни и знания: живет и слушает полноту своей жизни и так все знает. Так и ты живи — самодостаточно; и дано будет — не знание частей, а суть, принцип природы откроется.

Значит, «молчи!» — это перенос Всемирного молчания («Видение», «Бессонница») извне в твое средоточие — и так с миром поравнение.

То есть, стихотворение то же говорит миру о человеке, как и «Не то, что мните вы, природа... В ней

есть язык» — человеку о природе, где человеку втолковывается, что не он лишь один имеет язык, что природа выражается, обращена к духу — только умей слушать. В «Silentium!» же отнимается у природы привилегия всемирного молчания и полноты самодостаточной жизни и внедряется заклинанием в человека. Да! Для самоликвидации слово должно было напрячь всю свою силу и во всемогуществе обнаружиться. Именно слово — не образ. Если предыдущие стихи были описаниями, картинами мысли, то это стихотворение бедно на образы. Не картинно, а сжато до термина проходят выработанные образы-идеи: звезды в ночи, дневные лучи и ключи («светоч-источник» в однословном, почти терминологическом проведении). Зато вся фактура содрогается от вопросов, заповедей, формул, где словом обозначено то, что лишь словом выражено быть может: ничто его не заменит. И кажется, что слышим шаманское заклинание словом, совершается его ритуальное осквернение и поношение — чтоб оно, наконец, далось чистейшее, божественное. Ибо стихотворение не поймешь — и «божье» и «сатанинское». С одной стороны, в лад с Евангелием унижается слово ученых и мудрых — «блаженны нищие (человечьим. — Г. Г.) духом»: им дано непосредственное знание блага. Но, с другой стороны, и у Бога есть слово и словом высказывался; и Писание есть «изреченная мысль» — значит, тоже ложь? Мятежность и гордыня и в этой не обращенности, не ориентированности ни на что: отказ от общения (значит, и от молитвы), претензия на такую самодостаточность, что под силу лишь совершенному бытию в целом. И по форме — это стон от закупоренности: от того, что не выразишь «я» словом, нельзя слово от себя в мир дать, — а в уме претензия именно на божье слово... Безнадежная обреченность находится без «ты», без другого: «Другому как понять тебя?» Это трагедия русского «Ты — мышления», диалогического. По внешности лишь близко это французско-экзистенциалистскому: L'enfer — c'est les autres («Ад — это другие»). Ибо само стихотворение написано в «Ты — мышлении»: как императив, сообщаемость истины — тебе.

Однако проклятье слову обернулось словесной магией, ему славословием. «Silentium!» — Credo русского Логоса. Ведь почему не смолк после этого стиха Тютчев навеки? Да потому, что космос русского духа дает возможность в другом месте так же страстно и

абсолютно говорить иное: не «молчи!», а «скажи!». И это свойство русской мысли — абсолютность, независимость каждого утверждения, *несоотносимость* с другими своими же мыслями, которые — и иные, и противоположные, — тоже абсолютно высказываются. То есть: начинаясь, русская мысль отталкивается, а значит, соотносит себя — с инородной, и так встает на свои ноги. Но между собой им, мыслям, не требуется согласования: разные — не исключают друг друга (ср. то взаимоисключение, «антиномичность», что так остро чувствовали немцы в своем определенном космосе среди притертых друг к другу вещей и для преодоления разного, острочувствуемого: как противоречие! — там потребовалось разработать *диалектику*: от «два», т. е. как раз со-отнесенность).

Что здесь сделано со словом и звуком — в стихотворении? Оно сплошь состоит из перунов: все рифмы мужские — каждый стих кончается ударом о брег и твердь. Слова — выпуклы: в каждом стихе в основном по три слова. В предыдущих стихотворениях слова тупшевались, глотались, длинные, объемля несколько стоп и стараясь явить картины и музыку. Здесь слова короткие, как обрубки. Слово почти совпадает со стопой. Магический ритм мощно деформирует и повелевает встать в ряд и словам упирающимся — имеющим обычно другие окончания: «заходят», «разгонят». (Вообще это особенность поэтики Тютчева — прекрасные деформации слов в их ударениях: «Mal'aria» — «Предвестники для нас последнего *часá*»; «К Н.» — «Таков горé *духóв* блаженных свет»; «День и ночь» — «На мир таинственный *духов...*» и т. д. Поэтическая воля, подминая эти сопротивления материалов, особенно властно заявляет о себе.)

Тема дана в основной звучности и пространственном расположении тютчевского космоса:

Молчи, скрывайся и тай / И (чувства...)

а и /      ы а я и аи и

Ср. Его призвали *все благи-е*

и / а и-и

Это чередования выси-глуби — и дали: воздух-ветер колеблется. Причем властелин этого мира: «всеблагие» — уже сведен до совпадения с чистым звучанием мирового пространства: «и тай / и». Вот-вот уже и наступит тождество, когда материя и мысль будут

одно. Они есть одно, но слово их являет (и слову оно является) как разное. Но вот уже мысль-слово предельно подошло до совпадения с дыханием самой природы, — и вот-вот и жизнь природы, подслушанная во всемирном молчанье, будет прямо говорить — просто жизнью своей. Это космос тишины. Во французском языке, изобильном тщеславием слова и редко доходящем до его самокритики, одно слово «silence» обозначает и тишину и молчание, тишину трактуя отрицательно, сводя объем ее содержания лишь к минусу слова человеческого, которое одно глаголет, а тишина, значит, безглагольна, смыслов не излучает. Русский же поэт Жуковский сказал: «И лишь молчание понятно говорит» («Невыразимое»).

**«Как над горячею золой...»** Редкий у Тютчева сюжет с огнем. Огонь и вода, горение и течение, дают нам праобразы существования, жизни — как чего-то длящегося во времени. Пламень-язык есть противоборство массе, материи, отталкивается от них, не подвластен силе тяжести и, как человек, имеет вертикальную походку. И когда мы чуем, что нечто в нас сопротивляется падению (куда нас тянет наш вес), но удерживает стоя и притягивает ввысь — улететь, — мы узнаем в себе сокрытый, но действующий язык пламени, и, ставя свечку, символически помогают душе, которая всегда виделась как нечто прозрачное, воздушное, пронизанное светом или огнем. Притом свет — это не «я», никто, не персонифицирован, ибо идет сверху и отовсюду и падает на нас как дар; и когда мы просветляемся — нас нет, исчезаем в общем световом мареве.

*Свет* — атрибут Бога и блага. *Огонь* ближе к нам, индивидуальнее: язык, имеет форму, он связан с телами, — из них, как душа веществ, выходит. Изредка огонь падает и сверху: молния, возжигая огонь низовой, обнаруживает, что огонь причастен к свету горнему; свергается сверху звездою душа в одно из тел земных — как искра мировой души — «божья искра»: недаром огненно названа суть индивидуальной души. Но затем уже огонь в нашей власти: мы его храним, поддерживаем и возжигаем: не собственники, а доверенные его владетели. Но огонь вырывается и из недр — из больших тел: вулканы, нефть, газовые столбы, — и нам бы тоже видеть в этом божью душу земли, горы! Но так как это большое и с нами не считается, мы видим



это ужасным — и называем «адским пламенем». Недаром ад огнен: там в огне горят неугасимом и геенна — огненна. Но ведь и огонь сверху истекает жаром — палит, сжигает.

Свет безотносителен к нам, самодостаточен, играет, имеет жизнь в себе. Огонь же — та ипостась мировой души, которая обращена к нам: нас понимает, слышит, но и хлещет и казнит<sup>1</sup>. Свет — эта барин, Огонь же — свой брат, управляющий именем: ведь не боги горшки обжигают (т. е. огненным делом заняты).

Но как белый свет, приближаясь к телу, краснеет и обращается в огонь (становится цветом), так и обратно: из нас возженный огонь, если вдруг вспыхнет столбом, — превратится в свет, и уже тогда душа наша вернется в мировой свет да там и останется, где нет ни смерти, ни рождения — т. е. во внеиндивидуальном бытии. Но вернуться может: многое зависит от того, каким огнем себя сжигает. А огонь бесчисленно разный.

Вот здесь он совсем безвиден — значит, отлучен от света, а есть просто темное издыхание, страдание, терпение материи — как когда вещество дышит и окисляется или гниет и тухнет: сгорание происходит, а свет не возникает. Очевидно, мать-сыра земля так тлеет. И хоть есть пословица «нет дыма без огня», — здесь превалирует именно такой случай: сгорает существо — видно, на глазах «тает», но света нет, тепла нет, облегчения нет — лишь чад, и воздух отяжеляется тлеющей сырой землей — дымом. Где жизнь? Как прошла? Ее и не видно было<sup>2</sup>: истаяла «в однообразье нестерпимом» — именно «стерпимом» — оттого и лишь «приснилась мне» жизнь моя, т. е. жизнь без «я», без проявлений и самосознания.

Хотя, впрочем, отчего пословица «нет дыма без огня» в России родилась (в таком варианте своего сказания)? Не оттого ли, что огонь здесь именно невидный — тот, что как раз у Тютчева описан: «Огонь, сокрытый и глухой»? И у Толстого говорится о «скрытой (латентной) теплоте» патриотизма. И в «Думе» Лермонтова: «И царствует в душе какой-то холод тайный, Когда огонь кипит в крови», — хоть и преувеличен здесь и

---

<sup>1</sup> 10.1.70. В индуизме огонь и свет — антиподы: огонь — атрибут земли, свет — неба.

<sup>2</sup> 10.1.70. Желание славы (стих. Пушкина) в нас — стремление вырваться к свету, стать видимым (т. е. видом = идеей).

по-западноевропейски (антиномией) представлен русский огонь, однако тоже его скрытость отмечена.

И верно, космос не тот, не подходит для откровенного огня: «Здесь, где так *вяло* свод небесный...» Низкое облачное небо давит, не дает пламени взметнуться, а стелет его, пригибает к земле, где оно отсыревает и влачится дымом: «повисят слова и уплывут, как дымы... Ни рукам, ни голове не ощутимы» (Маяковский). Никто никому и себе неясен: нет поступков для суждений (ср. «люди без поступков» в русской литературе — у Щедрина об этом в «Господах Головлевых» рассуждение). Значит, все со всяким может случиться: ведь «нет дыма без огня»; отсюда неуверенность в человеке: а «бог его знает, что за человек!» Но отсюда, из такого характера жизненного прогорания, понятно становится разбегание более энергичных духов по окраинам России. Одни бегут на Север, в Арктику, где северное сияние, стремясь стряхнуть, заморозить свою сыру землю совсем и превратиться в чистый всеобщий кристаллический свет (общее направление бегства русских просветленных, религиозных — на Север: Соловки, пустыни, скиты — там; и Блок всё видит занесенность снегом); или, как поэты XIX века, — на Кавказ, на Черное море, в южные степи, в цыганы, где хотят в бурной жизни среди поступков стимулировать, оформить свой огонь<sup>1</sup>, узнать себя, выявить свое «я» и сгореть в страстях.

Там, на южной окраине России, где земля твердеет и обсыхает, могут приниматься решения, держаться слова, происходить вспышки. Недаром и Русь крепла и лицо-личность, самосознание обретала сначала среди столкновений с сухими и огненно-летучими телами южан (скифы, греки, половцы, печенеги, татары, монголы, турки), и недаром, на юг глядя, сложилась застава богатырская, богатырство русское; а затем отталкиваться стала от холодных, железных, кристаллических шведов и германцев<sup>2</sup>. Столкновение именно с французами в 1812 году в этом смысле не обязательно и есть одна из фантазий и игр истории, — недаром никакого

---

<sup>1</sup> А кто, энергичный, не бежит, тот может сгорать в Достоевских страстях и в туманном Петербурге, и в степном Ското-пригоньевске (как напомнил мне в этом месте редактор). — В е д. 31.8.85.

<sup>2</sup> Тут всё сомнительно, хотя и увлекательно... — В е д. 31.8.85.

интимного, врожденного отношения к французам в русском человеке нет: того, что слышалось в отношении к немцам (и названы-то как просто «не мы» — «немые») и татарам — они в пословицах пребывают.

«Так тяжкий млат, Дробя стекло, кует булат» — форма огнеземлей создается, среди искр закаляется сталь: земля плавится и охлаждается — всё резкими рывками, доходя до пределов, а не постепенно.

Как событие, так и мысль возникает от столкновений. В этом смысле, если за добро считать деятельность, форму, проявление, — России органически необходимы *от-ношения* с краями чужими.

То же самое и для мысли нужна ориентированность: лишь в отталкивании (при начальном стартовом заимствовании) она воспламеняется, набирает азарт. Однако огонь, если он явный, видный, — явно имеет и чужеродный состав. И недаром многие русские поэты и деятельные личности русской истории имеют диалогический состав: содержат инородную часть, и именно огнеземля заимствована: ср. Пушкин, Лермонтов, Державин (татарское, от мурзы в нем нечто), Блок (германское), Герман и т. д.<sup>1</sup> Таким образом создавался энергетический импульс, квант и даже фигура тела.

И хотя стихотворение Тютчева имеет сюжетом огонь, оно одновременно тоскует о форме, об определенности: тление связано с однообразием, т. е. у всего один образ, одно лицо, невыявленность «я» (хотя это есть следствие прекрасной соборности, когда один за всех и все за одного). При тлении всё в едином мареве пребывает. Человек лишен возможности узнать: *что я, что кругом* — нет вычленения, субъекта и объекта. Поэтому, когда поэт мечтает: «...если бы хоть раз Сей пламень развился по воле», он хочет как узнать себя («Я просиял бы»), так и лицо врага: увидеть тьму. А то всё — «сумрак неизвестный» и серость.

Однако почему мечтает об однократной вспышке, а не о ровном горении? Не о деятельности, но об

---

<sup>1</sup> А всевосприимчивость, открытость русского сознания, о которой говорил Достоевский в речи о Пушкине, Блок и другие? И вообще взаимопроникновение национальных образов мира — надо бы исследовать, их неотгороженность друг от друга! — *Прим. ред.*

— Конечно, если тут и отталкивание (в формуле «Не то, а...»), то оно — с *пониманием*. А задача взаимодействия образов мира — это задача следующего этапа, когда вчерне опишем то, что вступает в контакт. — В е д. 18.XI.86.

одном деле — жизни и смерти, акте самоотвержения. Этот ритм был и в русской истории: длительные полосы застоя (когда, кажется, ничто не начинается, ничто не кончается, не происходит, а все тянется — как «всё тянется и тянется и тянется» в паутине сознания князя Андрея на одре), тления, гнуса среди нескольких ярких вспышек, грандиозных пожаров. Очевидно, опять с огнем на матери-сырой земле это связано: она долго должна разогреваться, подсыхать, задыхаться в чаду — и когда дойдет спертость до предела, когда подопрет и невоготу станет, — тогда все разом вспыхивает, конь гуляет по воле, расходится, разгуляется сила молодецкая. Гнусь тления сменяется озарением, раскольничьим самосожжением — и ослепительной, святой красотой; может, чтобы именно ее произвести, а не просто хорошее, — и терпеть надо? Терпи казак — атаманом будешь. И вся жизнь — ожидание и канун этого; даже Печорин жаждет конца, определенности и цели: кто бы *призвал*...

Так что, может, ты, поэт, зря облегчения жаждешь и стонешь от невтерпежа? И зря клянешь свою и возжелаешь чужой дхармы, зря тоска по огню, русского по заморскому, и зря страдаешь, будто русское — тусклое. И здесь это лишь необходимый затишок от времени глубокий вздох — продох, как в некрасовском «Душно. Без счастья и воли... Буря бы грянула, что ли».

Нет огня? Но зато много света (и нет огня — оттого, что много света). Ну да: свет в России — как нигде белый, свободный от чувственных качеств: цвета, жара. И именно от того, что сыра земля — сама по себе, а свет — сам по себе, что нет смеси, — незамутненный, нетронутый, невозмущенный божий свет разлит над наивным животным, скорее — растительным бытием (так ведь родственны друг другу растительное прозябанье и святость — ср. «Старосветские помещики» Гоголя).

«Весеннее успокоение». Перевод из Уланда, но размер — народной песни (как у Кольцова и Шевченко) выдает, что сказано здесь родное. Это — погребение, захоронение и космос посмертной вечной жизни. И вот русский саркофаг, мавзолей и пирамида: это трава, нива и лес. Лермонтов тоже не хочет в сырую землю: «Но не тем холодным сном могилы...». Пушкину вроде все равно: «И хоть бесчувственному телу Равно повсюду

истлевать, Но ближе к милому пределу Мне все б хотелось почивать. И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть...». Однако и Пушкин располагается у порога, на выходе (входе), и мыслит не о том, что вниз и кругом, а с порога вдаль и ввысь.

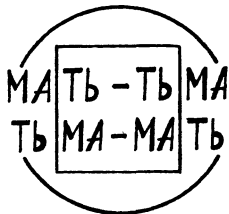
Почему не хотят в землю? И Лермонтов еще в «Спеша на Север издалека» — «...и прах мой по ущелью... развей», — т. е. вечное бытие мнится не телесное, не в составе живого тела — но в воздухе, на поверхности, под ветром. И душу свою видят переселенную не в животное тело, даже не в людей — родных и близких, но в травы, деревья: «Надо мной, чтоб вечно зеленея, Темный дуб склонялся и шумел» — и вместо «матери-сырой земли», чтоб «Не шуми, мати, зеленая дубравушка...»

Достаточно напомнить, что человек романского мира, например, Дю Белле, называет себя: «Я ягненок твой, кормилица Франция, кругом же волки»; столь же интимный романский образ: Ромул и Рем сосут волчицу. Русский же дух уподобляет себя, свою основную душу — растению или птице, которая тоже воздушна и с далью-высью связана. (Германское воззрение тяготеет к вертикали мирового Древа: Stammbaum — «родословное древо» — с акцентом на глубине.) Аналогичный тип захоронения: в сибирской тайге раскачиваются подвешенные на деревьях гробы шаманов, а в «Сказке о мертвой царевне» тоже подвешен гроб хрустальный.

Так почему же не в землю? Ведь мать! Но больно сыра и темна<sup>1</sup>, а состав русского человека более воздушен и светел. К тому же она еще и тоща и бесплодна («Здесь, где так вяло свод небесный На землю тощую глядит...»). Другое дело — сочная жирная земля Украины или других черноземных с юга обволостей России. Она влечет к себе как плодородное женское лоно: зарывшись, в нем возродишься.

1

— тьмать, матьма. — 10.1.70.



А эта — тощая, «песок сыпучий по колени» — чисто мертвенная неорганическая природа. Понятно становится, почему даже в русском мужике слабо чувствовалась та мистическая пуповина с утробой земли, что заставляла людей других народов (ср. «Земля» Золя, «Мужики» Реймонта, «Земля» Елин — Пелина и др.) в страстном Эросе и ярой ревности поливать ее кровью<sup>1</sup> своих родных. Недаром съемен был русский мужик — и в древности (в беглые, в казачество), а потом — в переселенчество, да и просто в расхожего странника — перекаати-поле<sup>2</sup>.

И если убивали друг друга мужики, так это по пьянке или в драках («драчуны»!): просто силушку некуда девать, она расходится, разгуляется, и душа становится как ветер летуча — ну, и нужно ей дубы с корнями vorочать.

Итак — прочь от земли. Что же тогда? Какое же мироустроение желательно русскому духу, чтобы оно всегда оставалось? Значит, во-первых — *трав*: «Скройте, заройте меня (— то слова, что к *земле* говорят, здесь же —) В *траву* густую!» Исчезнуть, раствориться и спрятаться хочет: каплей слиться с массами (Маяковский) — войти в общую жизнь. Но общая вечная жизнь по-русски это даже не воды, но колыханье трав или шелест листвы: «Когда волнуется желтеющая нива...»

Почему так? Т р а в а — родна. Как люди, травушка вертикальна, являет собой пламешек зеленоглазый и, как душа — огонь свечечки, колеблется под ветром. Звуком одарена — шелестит, разговаривает. Вся к свету обращена, а огня боится. От земли отталкивается — вверх идет: и растет где попало — и на бесплодной: не нужен жирный пряный чернозем. Зато любит росу и дожди, свет и ветер. Да это же идеальный состав русского человека (чей ноумен — «светер»): светоч-источник да еще ветер. Недаром и смерть одинаково им

---

<sup>1</sup> Этот принцип обагрения Земли кровью занесен и на национальные скрижали. Во французском гимне «Марсельезе» поется: «чтобы нечистая кровь напоила наши борозды».

<sup>2</sup> А «Власть земли» Глеба Успенского? Что, не влезает в схему? И у русских кровавого полива земли хватало. И не легко от земли мужик отдирался, а бежали от смерти и власти. — Принимаю эти замечания редактора. Но они имеют смысл как коррекция к той односторонней мысли, которая прежде должна была быть высказана. — В е д. 1.9.85.

является — как коса<sup>1</sup>. И у Пушкина «мгновенной жатвой поколенья падут...». Большая трава = дубо. И оно родно: «племя младое незнакомое» опять в роице видится глазами двух сосен. То же и Андрей Болконский архетип свой, идею себя на́большого — в дубе узрел. Дуб видит над своим успеньем и Лермонтов.

И в стихотворении Тютчева идеальный космос состоит из «дыханья ветерка» — т. е. в воздушном, надземном пространстве помещается. И эта мировая душа играет с детьми своими — индивидуальными душами, но в хоре, в соборе: «шевелит травую». Чтoб в воздухе жил звук, «Свирель поет издалека» («свирель» = «светер» как струя), «про любовь мне сладкий голос пел». А за звуком — «божий лик» = светочисточник: «Светло и тихо облака *Плывут* надо мною!..» «Надо мной, чтoб вечно зеленея, Темный дуб склонялся и шумел». Хоть дуб — темный и вроде земный, но вечная зелень — вечная жизнь и свет. «И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть («Младая» — звучность воды: и обновляющаяся жизнь поколений — действительно, как прибой и перека́т светлых волн) И равнодушная природа Красною вечною сиять». — Тоже кончает светом и его женской — водяной ипостасьо «красой» (как иное выражение этой ипостаси в «весне» — «Весенние воды»). И это сиянье красы — в умиротворенном воз-духе = в равно-душии.

«На древе человечества высоком...» Исследуем л и с т, как перед этим *траву*. (Хотя это будет продолжением исследования — начало см. в анализе стихотворения «Листья».) Человечество — древо, мы, люди, — листья. Представление мира как мирового древа распространено у многих народов и особенно германских: ясень Игдразилль в скандинавском эпосе; дерево, прорастающее сквозь жилище Хундинга в «Валькирии» Вагнера; и в Шеллинговом оно конструировании мироздания; у Гёте: «суха теория, мой друг, а древо жизни пышно зеленеет»; ср. также генеалогическое древо, Stammbaum, что, как мыслительно-систематизирующая модель всякого явления, соответ-

---

<sup>1</sup> «А перевод-то из Уланда! И разве только у русских коса — орудие смерти?» — Прим. ред. принимает В е д. 1.9.85.

ствует германскому усмотрению мира из *Innere*, из одной точки центра, из *Haus* в *Raum*<sup>1</sup>.

Однако, как ни близко это — по древесности и растительности — русскому образу мира, — близость здесь в составе, веществе, но не в форме, фигуре. Ибо русскому зрению чуждо видение мира и вещи как целостности, завершенной, закрытой, единой — а именно такой образ являет *дерево* как модель мира. Вот листья — как множество — это родно, приемлется; но единичное дерево? — скорее тогда уж *лес*. Недаром образ дерева явился чуткому духу Тютчева при умозрении не русского, но германского мира: стихотворение написано, как основательно предполагают, на смерть Гёте.

«Ты лучшим был его листом». Сейчас будет описываться царь-лист, бог-лист. Это — родное (поскольку — лист), но и чужое (поскольку совершенное и законченное). Русский с собой согласует дубовый *листок*, неуместный и некрасивый, кому Чинара отвечает: «Ты пылен и желт И сынам моим свежим не пара».

Что восхищает русский дух в созерцании жизни Гёте? Ее совершенная автократия: словно он сам ее сделал, вымерил срок — и не по чужой силе, не по необходимости, не по дряхлости, но сам исчерпав свою идею, совершив свое дело и в полном сознании, что пора, — сам ушел. Жизнь сама вылеплена им как совершенное произведение искусства.

И вот эта цельность и сделанность формы поражает дух русского поэта, сквознякам открытый и подверженный: «Не поздний вихрь, не бурный ливень летний Тебя сорвал с родимого сучка (а именно так был сорван «дубовый листок» — жестокою бурей гонимый): Был многих краше, многих долголетней, И *сам собою пал*, как из венка!»! Смерть не внешнее событие, а сам себя убрал и вознес за пиршественный стол богов, — как Геракл и Енох — при жизни.

Но — почему лист и что он такое? «Воспитанный его чистейшим *соком*, Развит чистейшим солнечным *лучом!*» — он = произведение светоча-источника: вот «кто погружен в отделку кленового листа» (Пастернак). Но почему «воспитанный», а не «вспоенный»? Значит, само твердое вещество листа — не твердь, не земля,

---

<sup>1</sup> «Внутреннее», «Дом», «Пространство» — важные архетипы германского образа мира. — В е д. 1.9.85.



но воды: так богов именно *питают*, а не *поят* нектаром. Форма же листа — солнечна: недаром не «согрет» или еще что-нибудь, но «развит». Приглядитесь: эти расходящиеся лучевидные жилки, из которых вся ткань образуется. Лист — осколок солнечного нимба! Особенно это так в осеннем желтом листе, когда солнцу солнцево возвращается и в цвете! В форме листа нам явлена праформа индивидуальной души, как отростка солнечного луча. Она сквозит и в стане дерева, и в фигуре микрокосмоса, прочерченной Пифагором, — в пятиконечной звезде, которая есть схема чисто листовидная.

Обитель листа — воздушное пространство; форма — даль — ширь, плоская — как раз для собеседований со светом, воздухом и росой — грозой. И здесь, и в «Листьях» упомянуты «зефиры» — слово очень по русскому слуху, хоть и заемное: оно точно выражает далекой «светер»: истаеванье тела «я» («р») — в дали («и»). Слову созвучен «эфир» — т. е. светоносная жидкость мира, чистый «светоч-источник».

Но сказано-то о смерти — а мы и забыли попереживать! Животное некрасиво, когда умирает на одре — как падаль; напротив, красива его смерть в бою — как проявление самости в миге, деле, творчестве, где вспышка, искра — огонь: смертный бой — как самосожжение животного: «я *пламенел*, визжал как он», «зрачки его недвижных глаз» — барс исходит огненным дыханием и светом в битве.

Но *падаль*, палый лист — прекрасная смерть для растения<sup>1</sup>. Его самость — когда само отцветает, явит идею завершенного роста: разовьется, вспыхнет светом осенью, и в листопад, полностью проявившись в пространстве и времени, в падении и летучести явит свою с ним родственность — с воздушным континуумом — и, совершая круги почета (листья, падая, кружатся), как победитель, уляжется на пиршественное ложе — ковер.

«**Problème**». А вот умирает камень. Что есть камень — в отличие от листа? Это прирожденный сын земли — тело; *вещество*, а не *существо*; неорганическое бытие: значит, жизнь привносится в вещь из сути. А суть — из неземных стихий образуется. Так что это по недозволительно расширенной аналогии мы сказали про

---

<sup>1</sup> Как *капéль* — для снега. — 18.III.79.

смерть камня: его падение есть перемена площадки, приближение к родительской сердцевине — центру тяжести земли. А, может, скорее камень — Агасфер, «вечный жид», не дана ему ни жизнь, ни смерть?

Опять обволоок аналогиями и затуманил. Вернемся. Камень — точка, масса, форма. Раз «скатился» — идеальная для него форма — шар. Он — независимость, самостоятельность: не сообщается, не разговаривает с соседями (как собор листьев), замкнут в себе — чистое «я». Значит, в нем какой прообраз дан человеку? — То, что он плоть, земля, и то, что он «я» — отделен от окружающего, сам. Пал камень: прах ты и в прах возвратишься. Земля — родина, мать, материя. Если падает камень, то, собственно, что изменяется? — Сам он формы и состава не меняет: меняется его площадка в пространстве. Был на горе — выдвинут и выпукл: мало камней торчат в выси — значит, возвышенным было его «я» и видно со всех сторон. Те же, что в долине, внизу, — просто масса: теряются в форме — на общем лоне праматери. Они больше плоть, чем «я»: там нет необходимости быть формой, а лишь просто веществом. Значит, был ближе к сути — стал ближе к вещи (весу). Следовательно, местопребывание сути (если по притче сего стихотворения) — открытое надземное пространство, где воздух, вода, огонь и свет. Но, значит, и формы там место. Фигура, вид, видимость же — от помещения вещи в пространство появляется: в пустоте и отдельности, на фоне. Значит, добыли этим рассуждением важное соответствие: теперь можно привести аристотелевские «четыре сущности» («причины») — к нашим «четырем элементам». «Материальная причина» — очевидно, земля. «Формальная причина» — воздух. «Производящая (деятельная)» — огонь. Осталась «целевая» — и на нее — вода. Не уверен, но похоже, ибо вода — слияние всего, единая общая жизнь (см. «Весенние воды»).

Камень — шар. И наше тело тяготеет к круглости (видно из раскормления). Шар, значит, — *форма* вещи. Отсюда: *суть* должна иметь другую форму. И искать надо во вневзятых стихиях. Из них капля — очищенный шар, еще более — пузырь воздуха: это, видно, — всё стремления атома земли к чему-то. К чему? — открывает огонь: язык пламени — вертикально вверх стремящийся луч. Очевидно, суть наша, душа в таком

образе должна представляться. Отсюда и вертикальная походка человека и большая духовность и буквально — возвышенность худощавых и вытянутых вверх людей — по сравнению с круглыми и приземистыми, т. е. теми, что при земле состоят, у нее на службе.

Правда, светила: Солнце, Луна, планеты — тоже шар. Ну что ж? то — «боги». Зато в воздушное пространство световой шар поступает лучом. А так как место человека — срединное царство, между небом и землей, он есть «дух» — воздух, и его сути — как «душе» естественно иметь форму *луча* — и непрерывного восхождения, а не форму совершенного шара.

Значит, себя мы, с точки зрения формы и вида, можем представлять так: шаровая вещь, пронзенная стрелой молнии<sup>1</sup>. И если *вещью* мы чувствуем себя постоянно, то *сутью* — молниеносно, в озарении, мгновение. Недаром так бережно хранит и история человечества, и человек в своей жизни помнит миги просветления.

В истории человеческих масс они передаются как предания о воплощении луча (сгущение в тело, точку, зерно): миф о жизни и смерти Христа; сказание о просветлении Будды — озаренного, дважды рожденного, и т. д. «Святые» — т. е. сутью просветленные, рассказывают, как им было видение. И юродивые (т. е. выродки, те, кого отвергает земля — мать и родительница) — это те, в ком пожертвован *род* ради *суги*. И философы, когда является им идея — откровение, чтят этот миг. Декарт: «10 ноября 1619 г. на меня пролился свет чудесного открытия». Шеллинг: «С того момента, как мне открылся свет в философии, с 1801...»<sup>2</sup> И любовь — как пронзение стрелой Эроса и нисходит мгновенно, «с первого взгляда».

Так что больно хитр был Фауст, мечтая сказать: «Мгновение... продлись, постой!» Он хотел, чтоб молния-стрела превратилась в шаровую — и стать совершенным телом: светилом, божеством. Ибо что значит — остановить луч? Это чтоб он не летел, а повис. А пребывают лучи — в светиле. Да, но хотел стать свето-

---

<sup>1</sup> Сердце, пронзенное стрелой (недаром столь популярен этот символ) — есть подхват лучом и вознесение точки: самопожертвование точки есть линия. — 10.I.70.

<sup>2</sup> Ф и ш е р К у н о. История новой философии, т. VII. СПб., 1905, с. 35.

носным шаром, оставаясь еще шаром вещественным<sup>1</sup> И недаром не сказал он этого по отношению к сейчас, текущему действительному мигу, но сказал в такой форме: «Тогда сказал бы я: мгновенье, прекрасно ты, продлись, стой!»

Значит, «от-нес» — опять в форме луча: летучестью его будущее обозначил. Но поскольку дано ему стало точное знание, какой это будет миг, — уже «В предчувствии минуты дивной той Я высший миг теперь вкушаю свой» (пер. Н. А. Холодковского). Т. е. дано знание сути, и от его возможности наступает уже у человека блаженство, стремление кончилось, луч завершил свою работу, значит, совершен и человек: ему здесь больше делать нечего — и его прибирают, приобщают.

Это фаустианское и у Тютчева мы слышали в «Проблеске». Вот как описан этот миг: «Как бы эфирною струею По жилам небо протекло!» и «Одним лучом ослеплены». (Проверка тютчевским ощущением утверждает нас в толковании сути как луча и мгновения<sup>2</sup>.) Тоскует от того, что «не дано ничтожной пыли Дышать божественным огнем», что мы способны лишь на минутное усилие, после которого «отягченную главою»... «вновь *упадаем*».

Так мы вернулись к нынешнему стихотворению — о камне. Наша голова тоже камень — недаром и сравнение есть такое, и «тяжелая голова» у меня сегодня, и шар она: скатывается, отсеченная. Если наша фигура — вертикальная — это луч (недаром схема фигуры человека и знак микрокосмоса, по пифагорейцам, — пятиконечная звезда, в которой мы узнали, как и в листе, — осколок солнечного нимба — расходящегося луча), то голова — это, с одной стороны, кумпол,

---

<sup>1</sup> Принцип «Лови мгновение!» — это приземистость луча: то уникальное блаженство, что возникает от пронзения лучом, — сделать повседневным, оставить от него сладость (сладость — это телесная радость плоти, прогретой на солнце; значит, тоже солнечна). Т. е. это солнце на столе, молния в лампочке, приспособление пространства к камере обскура и к помещению там светоча-источника. Не тело — на службу молнии, но молнию — на службу телу.

<sup>2</sup> Мгновение естественно соотносится с точкой. Его ж приурочение к лучу — линии — пути есть уже уравнение не эмпирическое, но обобщенное и есть мысль о покое движения, как бы о «вечной жизни». — 10.1.70.

вещественный шар, капут и крышка нам, венчающая наши лучевые стремления и говорящая: все равно ты — тело, камень и выше головы не прыгнешь, — т. е. наверху нас все равно подтверждена наша земность. Но — это шар, что не лежит на земле, но словно висит в воздухе и движется; и оттуда, мы чуем, сигналы идут и повеления, улавливаем им свет — глазом и пространство — слухом; и звук и речь — воздух и огонь льются оттуда, и свет-слово. О, нет: головой провозглашена наша причастность к надземному космосу — воды, воздуха и огня. Совмещенный шар: шар-тело и шар-светило, шар-капля («налитая голова» — говорим) и шар-пузырь.

И вот камень упал.

Теперь уж *проблема* возникла и для нас — когда столько за этим увидели.

Пока прерву. Мне послышался у моего собеседника, читателя, не только интерес, но и раздражение: «такая пустяковина: «камень скатился» — а чего только не наворотил вокруг!» Но это не пустяковина: куда ни ткни бытие, в любой его точке обнаружишь его разом всё, в любой *пустяковине* — его *полноту*. Ведь слышан же такой звон, что «всё во всём»<sup>1</sup>. Вот я хочу явить, откуда он. И в том священность лирического образа: берет одно что-то, а им все бытие светится. И наше дело — суметь увидеть тот поворот, в котором предстает бытие из данной точки опоры: здесь вот — от падающего камня. То, что мы выявляем сейчас, — это благовест(ование) от падающего камня, как до этого — от листа, от травы, от проблеска и т. д.

Отчего ж упал камень? Отчего ж отторгается форма, исчезает «я»? Есть ли исчезновение вещи, оттого ли смерть, что я иду к ней и это мое внутреннее стремление — природниться («сам собой»), или меня ведут («низринут волею чужой»)? Как слышим, это продолженное после падения Гёте-листа раздумье: он-то пал, видно, «сам собою», а вообще как?

Итак, «Сорвался ль он с вершины сам собой, Иль был низринут волею чужой?». Сформулирован тот воп-

---

<sup>1</sup> Например, гомеомерии Анаксагора, монады Лейбница — это частицы, в которых отражена Вселенная: каждая — универсум.

рос, что от века стоит перед духом человека и который в западной традиции обозначался как: *предопределение* и *свобода воли*. Поступки наши — в том числе и злые, грешные, — имеют ли причину в нас, в нашем «я», так что мы за них отвечаем, или все имеют причины в мире вокруг нас, в Бытии, поскольку оно всемогуще, — и мы ни в чем не виноваты? Однако пока я формулировал этот вопрос, чуял, что все слова с чужого голоса — не родно-русские сюда стекаются. Ну да! Недаром и сам Тютчев дал стихотворению французский титул: *Problème* — именно: не наша тайна, загадка здесь называется — но заемная, чужого ума дело. Это проблема — католического, романского, французского уместования: Августин, Паскаль — вот кто над ней бились. Недаром так легкомысленно в общем отделяется поэт от проблемы, чуть ли не посмеиваясь над тем, что никто не разрешил её, и даже — злорадствуя.

И верно: аналогичное рассуждение встречаем в «Войне и мире», где Толстой, размышляя о причинах исторических событий, войн, задается вопросом: происходят ли от воли людей, или сами собой, как явления природы, и поясняет мысль яблоком: Отчего оно упало? Оттого ли, что посохла его пуповина с веткой? Оттого ли, что земля притянула? Оттого ли, что ветер сдул? Или оттого, что мальчику, стоящему под яблоней, захотелось его съесть?

Как известно, созерцание падающего яблока навело однажды западный ум на *определенное решение* проблемы тяжести: Ньютон формулирует закон всемирного тяготения. Однако для этого нужно было сперва вычленив один вопрос из толстовского множества и увидеть в падении яблока лишь действие «силы тяжести» — и забыть думать, что здесь также и мировая гармония, и воля, и дух человеческий могут быть замешаны. И сама формулировка проблемы между именно двух огней (или предопределение, или свобода воли), а не множества возможностей, предполагает представление о законченном мире и человеке, где или — или: некуда рыпаться, и нам все сказано, и больше ничего не будет — мироощущение совершенно чуждое тому духу, для которого пределы в мире еще не заказаны.

Вот почему, когда Тютчев и Толстой формулируют эту проблему, они именно удовлетворяются констатацией неразрешимости вопроса — т. е. отрицательное определение: *неразрешимость* — полагается русским

писателем как достаточная мысль. Русский ответ на вопрос есть оставление вопроса открытым.

Недаром и решается проблема — на камне, что есть, в общем, предмет не русского космоса, а каких-нибудь народов с горами; русские предметы мы уж видели: лес, трава, лист, а не твердые тела. Конечно, тяжесть, твердое тело наиболее приспособлено для выяснения проблемы необходимости и свободы воли, отношений окружающего мира и «я», именно в рамке дихотомии: тело тяжело, и это его свойство — но ведь оттого, что центр его — вне его и больше здесь ничего не видно.

Недаром и современный французский экзистенциализм опять через камень мыслит дело человека в мире — «Миф о Сизифе» Камю.

«Сон на море». Было: «Как океан объемлет шар земной, Земная жизнь кругом объята снами» — т. е. океан снов вокруг нас, мы в снах, сны нам даются, наводятся, из округи. Сейчас же сон, т. е. воздух и свет, — на водах, и все это, «Две беспредельности были во мне» — т. е. в форме моего «я» заключены. Возникает вопрос: можно ли уроднить это «я» с землей и видеть в нем, так как оно явно — форма (*в нем* две беспредельности), раскрытие того, что есть человек как твердое тело, что мы начали с камня в *Problème*? Форма — да, но телесность? Что это «я» из вещества состоит или им окружено — этого не сказано.

И что это за форма, когда в ней — две беспредельности? Либо «беспредельности» — тогда формы нет, ибо форма — грань, предел. Либо если «во мне», т. е. имея пределом меня, — то уж не беспредельности. И как так «две» беспредельности? Если две, сосчитаны, — то уж друг друга ограничивать должны и не могут быть беспредельностями.

Вот я явил западно-логический анализ содержащихся в мысли русского поэта противоречий. Но они его не смущают — и он имеет право, ибо сама идея *противоречия* исходит из известного и законченного уравновешенного мира, где одной его стене противостоит другая — и где, как при постройке дома, они должны быть согласованы и пригнаны — по высоте, направлениям, составлять связанную пару: «да — нет».

И форма здесь дается не как граненая, а как перекресток бесконечных движений, стык бездн, их из-

лучение. Или как еще может быть понята? Как средоточие, откуда мир расходится во все стороны, и в высь и в дол — <sup>1</sup> значит, в однонаправленные беспредельности — как лучи от светила. И к нему сходятся сигналы, лучи от всемира. Такое «я» есть «бог». И недаром во сне на море совершается творение мира, и «По высям творенья, как бог, я шагал». А может, мнится поэту, мир весь наш, полный различий, и есть «сновидение бога», и все длится первый день творенья, когда ничего не было, а лишь «дух Божий носился над водами» — т. е. тоже был «сон на море»?

Если вспомнить истолкование состава человека, данное в анализе Problème: как луча в твердом шаре, то сон — лучевая жизнь. В самом деле: тело недвижно, его жизненность замерла, мы перестаём отвлекаться телодвижениями и лежим прямо — пронзенные лучом, что из нас вытягивает нашу лученосность, беседует с нами, и в нем роятся хороводы — видения, как пылинки в луче полднемном.

Или для начала лучевой жизни необходима предельная сумятица тела, когда оно мечется, кружится туда-сюда, уже в свистопляске получает удары справа, сверху, сзади — и абсолютно теряет ориентировку в пространстве, даваемую лучом тяжести? «Я, сонный, был предан всей прихоти волн... Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы, Окликались ветры и пели валы. Я в хаосе звуков лежал оглушен, Но над хаосом звуков носился мой сон». Совершается словно шаманский танец (кимвалы — бубны), пляска святого Витта кружит тело человека, как смерч. Средоточие мира идей мы называем «высью» — танцуя от силы тяжести, что влечет в низ. Но значит, идея выси — низом порождена, есть его и для себя творение.

Таким образом, вода — более трансцендентная стихия, чем земля, как капля — транспарантный атом (просвечивающий). На земле себя меж двух беспредельностей не учуешь; меж двух бездн и на пороге как бы двойного бытия душа чует себя на берегу. Плывь и дает явь двух бездн: небо в море, звезды

---

<sup>1</sup> Излюбленность тире в русском синтаксисе — оттого, что его черта = образ пути — дороги: тире рисуя, отсыл совершаешь и связь чрез зияние и пустотность российскую, как мост, перекидываешь. Тире — волевое решение вопроса через прямое отождествление, а не доказательство. — 11.1.70.



волнами плещут<sup>1</sup>. Колыханье и качка уничтожает вертикаль и монополию силы тяжести — так же, как и ветер, что гонит и гнет. Но ветер — горизонтален, а море швыряет так, что спутывает мировое пространство и уже бессмысленно задаваться вопросом: *где, что, когда?* — основные вопросы *земного ума* и логики.

*Водяной ум* имеет иную и логику: воды рушат субъектно-объектное деление мира на «я» и «оно»; в коловращенье бури где я? что я? — уже не я и палуба, а месиво кругом кошмарное. Если на земле небо хоть с овчинку может показаться, но оно все же есть, — здесь же нет в мире ни атомов, ни пустот, верха и низа; но, захлебываясь в хляби, — вот где я знаю *небытие!* Нет, не то: опять «я» и «что-то». Тогда вот как: небо мною znано, мнано небо зноу, озна юмно небог... Это — лепет, как и во Эросе когда существа. Волны — нереиды, груди, ложбины, колышут и мечут, крутятся и виваясь; и опять женское — только посредство, как и на земле — мать, но сквозь них погружаешься в теплую влагу мира — его семенную. Море и есть всеменная, и, когда в него попадаешь, чувствуешь, что вот-вот и тебя вновь в каплю сплющат, свернут, из которой вышел: ведь в ней, капле семени, ты весь был заложен, в монаде, — значит, и вложен вновь быть можешь, вернут в нее.

Итак, морем в буре явлен хаос — нет иного образа, чтобы нам себе хаос вообразить: «Я в хаосе звуков лежал оглушен, Но над хаосом звуков носился мой сон». Все более состав человека исследует Тютчев, а не собственно образы природы; точнее: как происходит воображение природы в человека? как первообразы составляют его сущность? Представить их приходится как пространственную иерархию: «под» — «над», беря за шкалу буквально *«тело отсчета»* — все же *человека стоящего*. И, действительно, он — сбиралище мира. Его

---

<sup>1</sup> «В синем небе звезды блещут, В синем море волны хлещут» — бездны-близнецы друг в друга нарциссически глядятся, образуя самозамкнутый космический Океан до творения мира. «Бочка по миру плывет» — се мировое яйцо, откуда, из раздвиженья его, небо подпрет, образуя твердь, потолок для удержания космических вод сверху; и твердь палуба-почва-земля на водах снизу; образуется срединное, воздушное пространство для жизни — и вылупится мир и жизнь. Но бочке предшествует: «Туча по небу плывет». Туча — тень — идея — вещанье вещи, Логос до Космоса. Туча — бочка в идее, как мысль духа, что носился над водами. — 11.1.70.

низовая беспредельность более связана с землей и водами, а верхняя — с воздухом и светом: искры — из глаз, душа — изо рта вон, но воды и земли из центра исходят. Точнее: и воздух, и воды изо рта и из центра исходить могут: воды и вверху — слезы и слюнь; воздух и внизу — газы. Значит, туловище наше — единая обитель и того и другого. Однако распределение различно: главной массой воздух толпится у верха и рта (легкие), а жидкость — у низа<sup>1</sup>.

И когда в нас расходуется хаос, это связано с клокотанием крови, что заливают нам светильник (кровоизлияние в мозг, и кровь бросается в глаза, моча в голову детям ударяет, и они тогда не в себе, безумны становятся).

Или в страсти, когда экстаз, т. е. *выхождение*, — дух наш овлаженный семенем истекает; и состав семени, как указывал Гиппократ, — из самой тонкой нашей жидкости, той же, что и мозг орошает. Значит, и по морю нашего существа ходят приливы и отливы.

Иерархия в мире Тютчева нам известная: сначала звук — потом свет. Однако от чего рождается свет? От замирания ли звука? Нет — от его беспредельности, так что «Я в хаосе звуков лежал оглушен» — т. е. так же, как буря на море уничтожает пространство, так и избыток звука убивает слух, зато высекает свет — сон.

«Болезненно-яркий, волшебный-немой». Яркость — от болезни (оглушение), свет истекает прямо, Логос — бессловесный. Выражаясь терминами науки: может, звук и свет — единые электромагнитные волны, но до определенной длины и частоты воспринимаются как звук, а перейдя какой-то порог, став инфра- или ультра-, воспринимаются как свет. То же и мысль: пока малой силы — еще слово ее выносит, когда ж невероятна — тогда лучится прямым озарением.

Что же зрится? «В лучах огневицы развил он свой мир». Два слова нас здесь влекут: за «огневицей» не укроется от нас «светоч-источник» (навязло слово, но что делать?..), а в слове «развил» мы узнаем то, что сказано было о листе — Гёте: «развит чистейшим солнечным

---

<sup>1</sup> *Земля*: ноги — руки (= неорганика, механика); *вода*: живот — жизнь (шар — капля); *воздух* — легкие; *огонь* — язык во рту («бьется в тесной печурке огонь»); *свет* — глаз. Так и по Платону в «Тимее»: полярны стихии — огонь и земля, а меж ними посредствующие звенья: воздух и вода. И в нашем теле зоны воды и воздуха распределены в посредстве: под и над *сердцем*.

лучом». То есть, первосхема мира и творения нам предстает: идет луч творческий, и он раз-вивается: в листе, дереве и фигуре человека раз-ветвляется. И это основной образ: развиваться=раскручиваться (противоположное — свиваться) — значит, от одного отходит, расходуется многое.

И вот от луча — «сна бога» развивается мир. Если бы глазами «бога» смотрелся этот мир, то он выглядел бы полным движения, метаморфоз, игры перевоплощений — забавным в своей калейдоскопичности; но за всем этим «бог», конечно, не мог бы забыть, что это — *его* сон, что на самом деле в его уме существуют прообразы всего, возможные ему для воплощения, — и они пребывают и недвижны. Здесь же мир, созданный сном «я»: как ему в его воспоминании — предчувствии представляется мир божественных праобразов. Они степенны, недвижны — идеи всех вещей: «Сады-лабиринфы, чертоги, столпы, И сонмы кипели безмолвной толпы» (NB «безмолвная толпа» — и «кипит»: это именно лишь «огневица» может так беззвучно кипеть).

Но, на заднем плане сознания, человек не может забыть, отрешиться, что ему это сон, а действительность — звук: и если не «скрежет зубовой», то «грохот пучины морской»: «И в тихую область видений и снов Врывалась пена ревуших валов» = «Заглушить рокотание моря Соловьиная песнь не вольна!» У Блока в «Соловьинном саде» эту же мысль слышим.

Она нова в Тютчеве. До сих пор был у него у-вод, но не воз-врат: звук за (вы)водил свет и исчезал («Весенняя гроза», «Вечер»). Хотя так это в природе. В человеке же был возврат, и все время: «Проблеск» — после озарения на миг — вновь упадаем. Так и здесь, не можно человеку стать единым, а всегда — распятым быть меж двух бездн, чуя; как непрерывно под ним хаос шевелится.

Но это значит, что и себя: «я» свое и форму свою не чуёт человек закрытой, целостным творением, и дела свои и произведения творческого искусства ощущает как незакрытые. Потому не привились в России теории искусства для искусства — с идеей самоцели, столь органичной во Франции, где тело — исходное; или теории произведения искусства как целого организма, законченной, совершенной формы — что так естественно было в Германии, где «Im Anfang war die Tat» («В начале было Дело» — переделка Фаустом Евангелия от Иоан-

на). И слышится в стихотворении и трагическая и ироническая интонация по отношению к идее художника как демиурга. Недаром и то, что натворил художник во сне, полно нерусских твердых тел и ярких вещей: «Сады — *лабиринфы*, чертоги, столпы...»

И не может это полагаться твердым, так как сам состав художника здесь в общем — пеннорожденный: из воды и воздуха (как Афродита). «Пена», которая принесена в завершающем стихе, и есть перекресток воды и воздуха — свечение на хаосе; сон на море и есть пена. Русский художник тяготеет к воздуху как к родной стихии, сфере свободы и независимости; туда и сон помещает.

Но — достигаем сон, не укрыться в «башню из слоновой кости». Тот, кто воздушен, как эхо пушкинское, берет на себя бремя вечной открытости и незащищенности.

«*Арфа скальда*». Нашу душу мы видеть не можем, о ней узнаем лишь по таинственным движениям тела и чего-то внутри его. Но вдруг снаружи замечаем какую-то вещь и в ее жизни в пространстве улавливаем сродство с нашей душой и творим по ней представление о себе: то есть вещь в мире внешнем есть нам подсказка о том, что в нашей нутри творится. Или и то и другое — разные воплощения одной сути.

Душа как отдельный от нас предмет увидена здесь в арфе. Арфа — «в тени, в пыли забытого угла» = душа в теле, ибо пыль, угол, тень — обозначения телесности в космосе Тютчева. Собственная (а не сращенная с телодвижениями) жизнь души имеет предпосылкой замирание тела — сон. Днем, когда тело движется, душа погружена в глубочайший сон. Ночью, когда тело замирает, душа пробуждается. Тогда находит Проблеск — здесь: «Луны... лазурный свет *блеснул* в твоём углу». Значит, когда сказано про «бред души, встревоженной во сне», то понятием сна объёмлется не ночь, а сутки, — и проблеск может случиться когда угодно: «поутру, на заре», «в толпе людей, в нескромном шуме дня», при созерцании красоты и т. д.

Так что же в арфе? Почему она = мы, душа? Она единична — отделена от мира. В то же время сотворена так, что миру вся навстречу открыта, он через нее проходит: воздух, ветер, свет, а она звон издает — как горло птицы лучики испускает. Да и ее устройство: струны =

продолженные телесно лучи; недаром из жил — нервов — канвы живого существа, т. е. из тех же его прожилок, заметив которые на листе, мы узнали в них луч расходящийся. Так и отзывчивость нашей души мы можем понять как ее лученосность, а увидеть прообраз — в струнах.

А что остальное в арфе? Изогнутая масса — как наше туловище: для крепления и натяжения струн, чтобы страдали — трепетали и свой звук творцу своему несли и его слух игрой услаждали. Просто то, что у нас со всех сторон окружено туловом, здесь распахнуто и явлено. Арфа — это человек в разрезе, муляж нутра — и есть как бы обнаженная, не защищенная покровом душа<sup>1</sup>. Естественно поэтому, что поэты не могли найти лучшего зеркала для представления о себе, чем арфа, лира, так что когда «Поэт по лире вдохновенной Рукой рассеянной брядал», — то это душа душой играла, «волна на волну набегала». И поэт, играющий на лире, — это такой же образ вечности и завершенного мира, как смеющийся мальчик Гераклита, играющий с мячом. Ибо здесь душа в душу смотрится и имеет в этом источник бесконечной жизни, духовный *perpetuum mobile* — полную самодостаточность. Поэт, играющий на лире, — это как бы бог-творец, забавляющийся созданным им миром. Художественное творчество — это, выходит, венец и потому — конец жизни: «Когда бы все так чувствовали силу Гармонии! Но нет: тогда б не мог И мир существовать; никто б не стал Заботиться о нуждах низкой жизни» («Моцарт и Сальери».)

В художественном творчестве, когда оно рассматривается как самодостаточность, есть *нарциссизм*: поэт, тронутый божественным глаголом, тоже бежит на берега пустынных волн и долго глядится там в воды, ловя свое и мира отражение. Нарциссизм, поскольку не испытывает нужды в другом существе, в женщине, в нимфе

---

<sup>1</sup> Близка к этому и *гитара*: «гитара семиструнная» — тоже прообраз, модель души. Но здесь, сравнительно с арфой, тулово огромное, а струн меньше. Гитара в своих изгибах — тело женщины образует. Недаром и все гитарные песни — про любовь и страдание. Арфа же лишь про божественное играть может. И любовь, что она выражает, всегда — радостная, золотая, солнечная, светлая, детская, ангельская — звенит, переливается.

Гитара — закрытое тело с прорезью-щелью лишь для впуска. Арфа — вся открытость, как на духу, прозрачна и искренна, простодушна. Гитара лукава: недаром цыганы на ней игривы...

Эхо, — своевольно останавливает цепь рождений: продолжения человечеству не следует, и нарциссизм — такой же грех, как и самоубийство. Потому Сальери мог чувствовать, что божий дух, а не личная зависть и своекорыстие ведут им, когда бросал яд в Моцартов фиал: после Моцарта искусству, миру, жизни — нечего делать. И чтобы жизнь длилась и кишели потуги, боренья, вздымалась любовь, состраданье и самопожертвованье, и чтоб опять кто-то вознесся надо всем этим к высшей красоте и звездой встал на небе, — должны совершаться жертвоприношения Иисусами и Моцартами: это и им нужно, чтобы вечное сияние — нимб и ореол не для мира созданных звезд обрести.

Вот почему неистребим конфликт «поэта и черни»: чернь = чернозем, плодоносен, а поэт = ветер, сам бесплодный, но рассеивающий. Оба в хороводе. И да не ропщет поэт<sup>1</sup>.

А что есть слова: «арфа» и «лира» — по составу звуков? «А-рфа». В открытом беспредельном пространстве «а» пронесится сверху дыханием точка — звезда-душа — «рф» и либо упадет, приземляется (ослабленное второе «а»), либо опять истаевают: западноевропейские арфы — *Harpe*, без второго «а»; да и первое — не чистое пространство, но с придыханием: нет у них такого ощущения открытого надземного мирового пространства (как в России) — чистой жизни воздуха и ветра.

«Р», которое мы уже знаем как звук «я», тела, истории, труда, гордыни, — здесь минимально уплотнено (ср. «р» здесь и в слове «исторглось»), еле задевается и тут же переходит во фрикативный «ф» — дыхание чистое; и оба вместе составляют дуновение, шелест. Слово «арфа» — идеальное для обозначения состава человека и его жизни в мире: прихода из бесконечности, сгущения в точку и рассеяния. Арфа — *orpheline* (франц. — сирота) — сродная звучность для обозначенья того существа, что ничье, просто тварь божья, космосова точка. Но сло-

---

<sup>1</sup> Контрсоображения редактора: «А если гений, слава богу, дожил свой век — Гёте, Толстой — ошибка «божьего духа»? Грешили ли нарциссизмом Моцарт и Пушкин?.. Но поэты (Моцарт) — не нарциссы, не бесплодны. И это оправдание Сальери (Дантеса, Мартынова и прочих) — дьявольская казуистика?!» — Они основательны: основаны на проведенном мною одностороннем рассуждении — как ему контрверза. Но, «как честный человек», не имею права вставлять их в текст своею поправкою, так что да звучит — диалог! — В е д. I. 9. 85.

во «арфа» содержит в себе общую рамку и намек и на стихийный состав космоса:

*арфа — aqua, арфа — Erde*

Так что это — из космических слов-первоидей<sup>1</sup>.

Но вот таинство: как из света может родиться звук? От луча луны «чудный звон затрепетал в струне». Но слово «арфа» словно и есть шелест луча, пробегающего мировое пространство, и его некоторое уплотнение — может, в струну? Ведь звон — это бег чего-то по струне. И звук есть также волна, как и свет, и движение единой в мире волновой жидкости мы воспринимаем то как свет, то как звук. И они у Тютчева всегда выводят друг друга. Только здесь не космос вознесения человека, а упадания луча и воживания.

Когда луч падает на арфу, а воздух набегаёт на струны, — то космос вдохновляет, настраивает предмет с собой; но, пробужденный, косноязычит: не слово мира, а слово о себе сказать умеет, или о мире — собой, как жонглер богородице фокусами молился, и лишь чистосердечие, дух животворящий божественны, а формы-то наши. (Но почему лишь «наши»? А в них разве нет образов? Как они к нам попали? Из «нет»?)

И арфа пробужденная: «Какой он жизнью на тебя дохнул?» Вот, кажется, узнаем сейчас, услышим слово космоса о себе... Но нет — упадет сразу на проторенную человечью дорожку: «Иль старину тебе он вспомнул...» Земное притяжение воспоминаний, т. е. эгоистической замкнутости «я» в своем кругу, возврат на круги своя и орбиты не дает «ничтожной пыли дышать божественным огнем», и пыль свою же родню — прах веков воображает.

Что же влечет дух-луч-звон, заставляет их создаваться из марева и куда-то бежать: дышать, светиться, звенеть? Как бабочка или стрекоза — раскраска для Эроса: влеком он красивой малостью.

«Как по ночам здесь сладострастных дев Давно минувший вторился напев...» Ведь марево Бытия все это

<sup>1</sup> «Лира» — более водяна, мягка, женственна, человечна и приземлена: она истекает из дали «и», а не из «а» открытого пространства. Точечность, эгоизм и телесность здесь тоже минимальны: «р» слабое, дуновенное — лишь точка, чтоб было на чем луч увидеть.

«видело» когда-то и сохраняет и, лучом вонзаясь в мою память, заставляет меня воскресить все в форме и виде; моими глазами оно само созерцает: мои глаза и память нужны ему, чтоб различить и вычленишь что-то из своего крошева. Лишь при условии интенсивной жизни своих творений и расцвета лишь им присущих отправлений, захватов жизни и видений Бытие — мир ощущает себя во всех точках своей бесконечной вселенной, которая иначе — как бесчувственное тело: когда паралич его свел, я ног своих не *чую*, хотя и вижу и *знаю*, что они у меня есть.

Значит, теперь ясно, что наше косноязычие — все равно язык Бытия, и наши представления, формы и виды — и ему для себя узнавания нужны: значит, одной с ним субстанции. Голоса — дивны, и весело от них в мире. Так что когда представляют идеальный мир как лишь «рай», где лучи, золото и хоры бестелесных эфирных существ, — это человек, утомленный разнообразием мира и его разноголосицей, тянется к единому и неизблемому виду, свету и звуку; но Бог, как бы удрученный и соскучившийся в своем единстве и ощутив его как одиночество, претворил себя во множество и разноголосицу.

И вот последний вопрос. Для чего в мифах о творении бог себя удваивает в мире? — Чтобы было откуда к себе возвращаться. Для чего дух-луч-звук дышит, светится, звенит? — Чтобы было чем упадать. Но зачем это? Адаму Еву бог создал (А мир себе сотворил — как жену). Но это лишь эвфемизм, табуированное обозначение великого через малое (фигура синекдохи): то, чего богу «нельзя» упомянуть, он на человеческом языке позволяет себе сказать. В имени Евы жизнь сквозит («Ева» — по-древнееврейски «жизнь»). Хочешь жить — живи (с женщиной), и это бог вынужден делать, хоть и не говорить себе; а для этого — переоблачаться и красоваться. Недаром столь родственно звучны как праначала: «божественное» и «женственное»: *Das ewig Weibliche zieht uns hinan* («вечно женственное нас влечет» — Гёте). То есть, во власти бога было (если включиться в логику творения) сотворить женщину — это да; ведение, что именно женское (Матерь-я!) должно в мир войти, — ему, демиургу, было нашептано, подсказано, дано ощущением того, на что он сам ориентирован и от чего сам зависим. Бог не матёр! Он «всемогущ», «всеведущ», «всеблаг», «вездесущ» — но не матёр.



Однако русский божественный Светер и женское должен себе уподобить, чтобы познать. Сладострастные девы тут же обестелесниваются: от них лишь звук («напев» — и то *втора*, т. е. тень, а не первичный), «шаг» «легких (воздух!) ног», «скользил» (вода). Нет чтобы чувственные воспоминания пришли: касания, запахи, краски (так бы сладострастье предстало по-французски, у Бодлера). И даже самый сладострастный у Тютчева стих: «И сквозь опущенных ресниц Угрюмый, тусклый огонь желанья» — опять-таки через *свет* дан, но зателесненный («тусклый»).

«Я лютеран люблю богослуженье». Почему? Потому, что это «в последний раз». А «Все, что нам гибелью грозит, Для сердца смертного таит Незыблемы наслажденья» (Пушкин). Это — разлука с верой. А «в разлуке есть высокое значенье». И поэту сила божества, как и сила любви, обнаруживается в пограничных точках: первоявление — и покидание, причем в последней едва ли не мощнее, во всяком случае, святее, чем в первой.

Попытаемся реконструировать возможное тютчевское об этом рассужденье. Дешева стала вера в последние века Европы: на каждом перекрестке церковью представляется, в каждом доме в красном углу иконой навязывается. Разменен бог, рассыпан по мелочам, и не видно его величины. И люди перестали уважать и ценить. Идеал — стремленье, а бог — вот он, есть, дан, целью быть не может — чего уж к нему и стремиться? Христианская вера стала как верная жена в браке. Когда-то была возлюбленной, первой любовью, и радостно сочетались. Но в семейной жизни любовь растеклась в плоть и кровь, в быт, вещи, ритм и стиль, — и ее не заметно стало как отдельного целого и цели, поскольку всё ею пропитано и одухотворено стало. И вот является неудовлетворенность, раздражение. Дух жаждет необытовленной, непогрязшей возлюбленной — себе пары и ровни. Являются реформация, наука, искусства... Их преимущество перед супругой — в чистой женственности; но всё же их много, а она — одна, и чувствуется необязательность привязанности именно к науке, например, а не к поэзии, — почему не наоборот? И дух заметался среди соблазнов, а тем временем оскорбленная вера, первая любовь и жена, собирается уходить. Но ее уход означает протрясающее опустошение, ибо она изымает себя из всех не замечаемых уже, ибо привычных, пор быта и

жизни, куда растеклась (как в «Игре в прятки» возлюбленная — в свои предметы), раздав себя. Лара (пенат, домовая) покидает дом и — жильё остается без духа живого, без ангела-хранителя. И вот теперь мир, стянутый и собранный ею, как пожитки, опустел, вновь она стоит, вера, грандиозная, собранная, прекрасная, как в первоявлении, — и теперь-то ясно, сколь она дорога и незаменима и что первая любовь уже не повторится. «Что имеем — не храним. Потерявши — плачем», — быт это знает. И на своем исходе вера оплакала себя прекраснейшими плачами — в музыке лютеранских стран (Германия XVII—XIX вв.). А дух вдруг ощущает свою покинутость и малость без организующей идеи, без веры живой, творящей — и стоит он, а из уст вдруг полились вновь чистые и жаркие мольбы — но уже не молитвы; но знает, что уйдет она; и останется он покинут на себя, и возопит устами Ницше: «Умер бог!». «Умер великий Пан!» — воскликнуто будет в стихе Блока. А сейчас, пока «Еще она не перешла порогу», Тютчев, с его душой, уже «болезненно-греховной», вкусившей от соблазнов, которая жаждет веры, но не может, не дается ему она, — взывает: «Молитесь богу, В последний раз вы молитесь теперь». И повтор стиха «Еще она не перешла порогу» выдает такую тоску по вере — но тоску уже отпавшего ангела<sup>1</sup> света («И нет в творении творца»).

Вообще Тютчев — герольд приходов и исходов, церемоний-мейстер начал и концов, и когда раздается эта *tuba mirum* \* — значит, послан архангел и близок конец чьего-то света, — и лишь убранные к жертве существа удостаивает он обозреть. Его точка наблюдения — порог. Но он никогда не ясен: уход или выход с него произойдет. И русское понятие «последнего раза» — не цель, не конец, не приход куда-то, а скорее напротив: канун выхода, начало пути. И здесь в таком положении вера: она собралась в дорогу, покидает старый обжитой дом Запада и переходит на положение странника — идет сама пострадать, муку принять в открытом необжитом пространстве — и, наверное (по чувству Тютчева), по Руси: «Удрученный ношей крестной, Всю тебя, земля

---

<sup>1</sup> Лютеранство есть испарение веры до рационализма, почти атеизма — последний облик веры, ее вариант. И, как все последнее, воспринимается русским поэтом как высший цвет, очищенный вид вещи.

\* Труба дивная (лат.).

родная, В рабском виде царь небесный Исходил, благословляя».

Так что здесь, в любви к богослуженью лютеран (потому что оно — в последний раз), не только ужас покинутости, но и надежда на посещение, и поэт выступает как восприимчив, произнося как бы русский символ веры (молитва порога и кануна) и рисуя русский образ храма. Вместилищем бога, по Тютчеву, может быть лишь открытое, пустое пространство, необъятная даль и высь. И лютеранский храм наиболее роден, ибо есть «храмина пустая», «дом пуст и гол»<sup>1</sup> — совершается освобождение духа из телесности, тяжелой, каменной земли католического христианства. Совершается поход веры в простор, ее рассеянье в пустоту мира, в воз-дух.

Тютчевский символ веры есть молитва порога и кануна: на выходе в крестный путь совершается озарение и прозрение, и сердце полно верою живой. И, алча веры, Тютчев видит возможность уверовать и чистосердечно помолиться именно в этом: что «в последний раз»! Значит, этот акт может быть единственным делом жизни: «просиял... — и погас!» («Как над горячею золой»). И потому, что вера в стихотворении несчастна — в ней «божественная стыдливость страданья» («Осенний вечер»), — и молитва может вознестись, и сердце поэта уверовать может просто из жгучего состраданья к вере.

«Из края в край, из града в град...» Здесь спутаны космосы, так как стихотворение — вариация на тему стихотворения Гейне «Es treibt dich fort von Ort zu Ort»<sup>2</sup> — иначе легко было бы рассуждать о русском странничестве, ветре как судьбе и приводить в связь с «Двенадцатью» Блока. Так что мудрее будет не ковыряться в предполагаемых национальных различиях, но вдуматься в основной образ: ветер и человеческое «я».

В е т е р есть снисхождение (воз)духа до нас.

М и р праобразов — неподвижен, или движение

---

<sup>1</sup> 16.8.87. В е д у щ и й. Тогдашнее рассуждение, прямолинейно двигавшееся по логике тождества, попало пальцем в небо. Изукрашенность православного храма и цветистость богослужения, пленившие князя Владимира в предании о выборе вер, — как раз в дополнении находятся к природному здесь Космосу бесконечного серого простора. Тут люду свиться в теплоту и защищенность теремную потребовалось.

<sup>2</sup> См. примечание К. В. Пигарева (Лирика, т. 1, с. 359). Перевод дается ниже.

там — хоровод, круговое. Когда же сущности являются нам, они в доступном нам виде истин относительных: как движущиеся и изменяющиеся, или как причины движения и изменения в нашем мире, где кругом — конечность, частичность, преходящесть и изменчивость. Незыблемого и вечно пребывающего нам просто не понять. Разве бы знали мы о солнце, если б оно не восходило, о луче, если б он не прорывался из-за туч, о воздухе, если б не дохнул он дуновением? Они были бы столь же для нас непредставимы, как до сих пор чувству неясно движение земли в небе, хотя умом мы это знаем.

Движение является с началом мира. Еще когда «земля была безвидна и пуста», «дух божий носился над водами», т. е. вз-дух стал ветром. (Кстати, и в самом имени «духа» как «воздуха» есть эта идея не в себе, а для нас бытия: вз-дух, вздувать = идея вхождения во что-то и вознесения, от-ношения к нам, ношения нас). Ветер — наш брат. Точнее, если принять близкое Тютчеву древнее эллинское воззрение о том, что между богами и людьми есть мир посредников — демонов (не могут эллины мыслить иначе, как вводя *средний термин* в силлогизм), то наша душа, дыхание — это сфера человека; «дух мировой», воздух — это божество, первостихия; а ветер — «демон», посредник, причастный и к тому и к другому мирам.

Почему же с «творением», со всяким возникновением вошло в мир движение? <sup>1</sup> Что побуждает вот эту птицу лететь? То, что часть ее, необходимая ей, — отделена от нее. Движение — воссоединение расколотого. Но зачем же надо? Почему нельзя было все около птицы ей нужное и ей присущее уложить — всех червячков и сучики? Но тогда ей незачем были бы крылья, и она вообще не была бы птицей, — а полипом. Значит, уж взялся за гуж: создавать различия в мире, разные существа и вещи, — тогда и их самих рассекай, разделяй: существо и среду, желудок и питание, — а для их узнавания и воссоединения организуй движение. То есть, мы выяснили, что лишь при движении может оформиться разное, каж-

---

<sup>1</sup> Сейчас будут расшевеливаться затверженные представления. Представь, читатель, что тебе надо бы сотворить мир: как бы ты все в нем распределил-скоординировал? Ведь фантастику ты читаешь: «Трудно быть богом» и проч. А мысленный эксперимент есть шахтерская работа воображения. И тут мы (как и доселе) реконструируем философию Тютчева, о которой вполне законно исследование. — В е д. 1.9.85.

дая тварь может обрести вид свой, т. е. форму и ограничение = усекновение, ибо форма черена (рукоят) из дерева — от усекновения его родства со стволом образуется.

Но лишь при движении разные твари могут сосуществовать и не мешать друг другу. Собственно, что такое *разные твари*? Что такое червяк? — Это выпавшая и отдельно живущая кишка птицы. Что такое воздух? — Это внутреннее помещение, «среда», отделяющая разные члены существа птицы: ее кишку втельную и отдельную = червяка, — так же как между моим глазом, смотрящим на мой ноготь на ноге, пролегает водяномускульная среда кровообращения, нервов и мышц. По воздуху, чтоб воссоединить одну часть своего состава с другой, птица движется крыльями; я воссоединяюсь лучом глаза, током нерва, мыслью. Кто во что горазд<sup>1</sup>.

Птица выклюет червяка из-под коры дерева, на котором ее гнездо. Так же и я рукой сниму комара, что впился в мою кожу. Птица, выходит, есть рука дерева (точнее: плечо дерева — сук, рука — ветвь, а птица с клювом на ветви — кисть и ноготь руки дерева), а наша рука — наша птица.

Начав выяснять различия в мире, и когда стало что-то проясняться, я начинаю видеть, как вдруг одно начинает входить в другое: червяк — в кишку птицы, рука — в птицу, человек — в дерево; и где были различия и отдельные существа и предметы, сначала является химероподобное существо: руко-птице-ветвь. Она видится уже смутным и неразличимым образом, ибо слияние, раз начавшись, продолжается дальше, и я уж вижу, что это существо создано для воздуха, движения по нему: значит, сам воздух состоит из таких атомов — и в самом деле, недаром в народной поэзии ветры = птицы, а бури образуются от размахов крыл. И «дух святой» недаром голубем — птицей изображается. А вообще-то это вестник<sup>2</sup>, посланник, соединитель, связь всего. Так, начав прояснять, что же такое *различные* предметы, существа, части тела и мыслительные идеи, — я вместо их «специ-

---

<sup>1</sup> Мантика, гадания по полету птиц и их внутренностям — оттого и возможны, что полет птицы есть внутреннее сообщение в мире — едином живом существе. Ведь нам же понятно, когда рука указательным перстом направляет наш ум на что-то. То же самое полет птицы есть такой же указующий перст природы.

<sup>2</sup> Греческое слово *angelos* (ангел) означает «вестник». — 25.X.76.

фики» нашел их сопринадлежность единому существу мира и в нем их единую «сущность».

Значит, наше разнообразие, по философии Тютчева, есть игра единого в прятки с самим собой («cache-cache»). То есть, раз уже мир «решился» «от скуки» на разнообразие, он должен был ввести движение как связь всех образов, как их знание друг о друге и как свое знание о том, что все они ему единому принадлежат. А движение должно было раскрутить мир пространством, «развить» в нем время.

Итак, этот вихрь, что нас несет, есть наше соучастие в мировой жизни. Вихрь — демон мировой связи (NB — недаром вихрь, а не ветер: ветер — далевое движение воздуха, а вихрь — дале-круговое и несет в себе идею мировых вихрей, туманностей, в которых реализуется круговое движение вселенной как образ пребывания бытия). Судьба, следовательно, что нас гонит, есть заинтересованность мира в моем «я», есть слово о моей нужности миру, его признание мне о своем несовершенстве без меня, — и значит, судьба (наша неотменимая вплетенность в вечную жизнь) должна бы по идее пробуждать в нас радость. И в идее, в мире умозрения это действительно так. Затуманивание светлого образа нашего соучастия в мировой жизни в мрачающий облик судьбы, рока, парок, жалищих эриний — это все от уровней нашего воплощения, заземления.

В тютчевском стихотворении зафиксирован миг вырывания с одного уровня. Борются в душе две памяти: память о родине, любви (в тоске ее и боли сказывается), и память о своем долге вечного движения, которая предстает в неизбежности покориться судьбе, необходимости. Но откуда столь бодрый и радостный ритм движения — как высвобождения из пут? И легко вдыхает грудь вольный воздух — на просторе-то открытого бытия. Этому бодрому ритму противоречат жалкие слова о боли, страдании, любви, разлуке. Но недаром они переданы другому голосу: не «я» их думаю и говорю, но женское. Не свой голос это говорит, не свойство источает эти мысли. И «я» словно здесь лицемерно разводит руками: женски любящему чужому голосу в себе указывает на необходимость, судьбу, вихрь: видишь, мол, ничего не поделаешь — суровая необходимость, злая судьба!..

Но это поклев и маска, возлагание ответственности. «Судьба» — это для тебя как козел отпущения, на кото-

рого ты можешь взвалить свои тяготения и тяжести, заботы и привязанности — и сам стряхнуть и облегченно вдохнуть, а перед своей привязчивой и вязнущей телесностью изобразить это как приказ не своей, но более сильной воли. Но это аберрация: почему это мы нашу, свою волю связываем с желаниями, нуждами — т. е. как раз тем, что нас вязит и лишает свободы, — а освобождающую и возносящую силу обозначаем как «мировую волю»: «судьбу» — жестокою для нас обычно? Этот радостный вихрь, что нас отрывает и от привязанностей и любви, — это бесшабашная удаль, самозабвение гоголевское о русском: «Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: чорт побери все! его ли душе не любить ее» — дорогу, куда нас и совлекает с насиженных нашестов вихрь?

Итак: это наша родная воля — потаенное, стыдливо прячущееся от тела и его желаний, любвей и нужд, моралей и сочувствий — подлинное желание нашего истинного «я» в облике этого вихря несет нас вперед, вперед.

«И рад ли ты, или не рад» — это увертка для жалящих эриний любви (конечно: этот голос любимого существа есть жало эринии, но уже невластно оно над нами, ибо наше «я» увлекается с низшего воплощения на более высокий уровень бытия). И это от эринии я, как Орест, прячусь за волю бога Аполлона, Афины, за судьбу — вихрь как обреченность на движение, — и говорю, что не я отторг умопомрачающую любовь, а меня оторвали от сладостного кубка: «рад ли ты или не рад». Так у Диккенса где-то у двух компаньонов было разделение труда: один (= наше «я») принимал внизу и был ласков и обворожителен, производил на проходящих наилучшее впечатление, на все просьбы готов был отозваться — но! ссылался на другого (здесь — «судьба как вихрь»), безжалостного компаньона: я бы рад, но мистер М. — увы! — решительно воспротивится...

Стихотворение, значит, есть оправдание, извинение за радость отлета: реверанс воздуха перед землей и водой — за то, что он отбирает свое у них из временного пользования. Но и мрачность, и суровость, страдания и боль, а также необходимость уверток (= прятать свое желание за волю судьбы) — это все маски игры стихий: «чужды им страсти и чужды страдания». Это — «лишь чтобы вечность проводить», они рядятся в мое существование, и в вихрь, и во влажно-огненный голос — «Любви последнее прости».

Но пока все, что я сказал, — это толкование стихотворения от лица Вихря, его надзвездной логикой. А нам ведь надо еще уяснить логику не «откровения», а понимания: в каких идеях понимается, усваивается это все человеком. Здесь уже с общемировой логики <sup>1</sup> Единого надо спуститься на уровень национальных мировосприятий. На помощь нам здесь придет сопоставление стихотворения Тютчева с его первоисточником — стихотворением Гейне «In der Fremde» из цикла «Neue Gedichte» <sup>2</sup>.

Es treibt dich fort von Ort zu Ort  
Du weisst nicht mal warum;  
Im Winde klingt ein sanftes Wort,  
Schaust dich verwundert um.  
Die Liebe, die dahinten blieb,  
Sie ruft dich sanft zurück:  
«O komm zurück, ich hab dich lieb,  
Du bist mein einziges Glück».  
Doch weiter, weiter sonder Rast,  
Du darfst nicht stille stehn.  
Was du so sehr geliebet hast,  
Sollst du nicht wiedersehn <sup>3</sup>.

Не будем сравнивать художественные достоинства обоих стихотворений — будем исходить из предпосылки, что оба они совершенны в своем роде. У Гейне, конечно, более ощутимо сбитое ядро, совершенство целого, построенного по логике германской триады, трехчастности.

У Тютчева тоже, естественно (ведь перевод же здесь, или, точнее — собственное развитие на заёмный мотив), здесь трехчастность, хотя для него более типична двухчастность, как мы уже выявили. Но здесь нет такой стройности: пространство стихотворения растянуто и разряжено — словно Германию, ограниченную со всех сторон, растянули в беспредельную Русь. Гейневское ядро расшвыряно в клочья — голоса, между которыми зиянья

---

<sup>1</sup> «Эта логика связана с греческим космосом» (прим. ред.) — В е д. 1.9.85.

<sup>2</sup> «На чужбине» — из цикла «Новые стихотворения».

<sup>3</sup> В переводе М. Михайлова: «Из края в край твой путь лежит, Идешь ты — рад не рад \*; По ветру нежный зов звучит, И ты взглянул назад. Твоя любовь в стране родной — Манит, зовет она: «Вернись домой! Побудь со мной! Ты радость мне одна!» Но путь ведет и в даль и в тьму — И остановки нет. Что так любил — навек к тому запал возвратный след» (Гейне Г. Избранные произведения. М., ГИХЛ, 1934, с. 56).

\* У Гейне: «не знаешь почему», а оба русских поэта меняют голос рассудка на ощущение чувства: «рад — не рад».



многоточий, восклицаний, вопросов — все эти сверхсловесные выраженья. У Гейне 2 интонации, 2 голоса: повествующий и голос любви. У Тютчева уже в первой строфе слышны 3—4 голоса:

Из края в край, из града в град  
Судьба, как вихрь, людей метет,  
И рад ли ты, или не рад,— } повествующий

— уже обращенье с диалогом к тебе. Это есть и у Гейне: *Du weisst nicht mal warum.*

Что нужды ей?..

— Это уже словно голос твоего «я» — в диалоге с обратившимся к тебе повествующим.

«Вперед, вперед!»

— Голос самой судьбы, ее повеление.

Но самое главное отличие: замена безличного *Es*, что гонит людей по миру, — на *вихрь*. Правда, и у Гейне есть: *Im Winde* — но это в ответ на вопрос «где»? — «в ветре»: ветер здесь просто место, пространство, а не деятель, животворящий дух в нем.

А именно таков Вихрь у Тютчева. Он — действующее лицо, ветер—ветер разметывает и людей, врывается и в грады. Вся фактура стихотворения — это *голоса в ветре* — та же, что и в «Двенадцати» Блока, и в «Поэте и черни» Пушкина, где поэт, чья песнь свободна, как ветер, врывается в град и окружен чернью: *её грады, её улицы*, и вся коллизия стихотворения: ветер в городе.

Итак, у Тютчева иное воплощение единого праобраза, чем у Гейне. У Тютчева конфликт материализован через русское сочетание стихий: вихрь, ветер врывается в *грады* и *края* (NB звуки человеческих деяний: «р» — звук «я», труда и истории), и дано как усиливающееся раскачиванье маятника:

«Из края — в край»,

«Из града — в град» — уже сильнее.

И наконец раскрученная праща — ринулась: «Судьба, как вихрь, людей метет» — отрыв от порога состоялся, и движение в беспредельность началось. Вихрь так же врывается во грады и расшибает все дела людей, как и «Река времен в своем стремленьи Уносит все дела людей» — у Державина. И она тоже «Топит в пропасти забвенья Народы, царства и царей» — то же, что выражено в словах «край», «град».

Но вслушаемся далее в перезвон голосов в вихре. В первой строфе повествование начиналось, что ли, от бога,

ибо «люди» там не «мы», а «они»: «судьба, как вихрь, людей метет» — т. е. кого-то «их»; потом состоялось нисхождение повествующего голоса = воплощение бога и обращение в диалоге к человеку человеческим голосом: «рад ли ты...»; затем уже судьба — «она» (Что нужды ей?), т. е. дан голос уже человеку; но тут же предоставлено слово и судьбе — вихрю: «Вперед, вперед!» — приказ, а не повествование, довод или увещивание.

Во второй строфе уже само повествование ведется от лица людей, которые здесь — «мы»: «Знакомый звук нам ветер принес» (NB опять «ветер принес» — как деятель, а не, как у Гейне, голос раздается *im Winde* — в ветре). И далее уже звучит голос совокупного человечества как космического странника: «За нами много, много слез, Туман, безвестность впереди!..» — того же, что шествует Двенадцатью в поэме Блока и где постоянно слышна эта же интонация, вещающая о *проходности* русской жизни.

И вот раздается соблазняющий, увлекающий голос сирены, русалки — любви из воды<sup>1</sup> (ибо до сих пор сухость: земля и ветер, град и вихрь): «любовь», «слезы», «блаженство», «сжался», «милое»: «О, оглянися, о, постой, Куда бежать, зачем бежать?..» — слышатся ритмы «снежных масок» Блока. Слова жизни уже доносятся издали — как призрака, что соскальзывает с края земли в «Бессоннице».

У Гейне любовь наивно просто говорит: я тебя люблю, ты мое единственное счастье. У Тютчева она держит целую речь, как искушенный ритор и софист, убеждает, приводит доводы — и тем еще более чуждым сделан этот голос.

«Куда»? «Зачем»? — уточняет место, цель.

«Оглянися», «вернись» — к своей истине, самости в свой *Haus* (дом) из мирового *Raum* (пространства) в свое *Ich* («я»), в свое *Innere* (внутреннее), где я, любовь, твоя *schöne Seele* (прекрасная душа). — Это все идеи германской логики, что и у Гегеля, идеи целостности, самости, возвращения в себя после деятельности и самореализации. И здесь призыв: *оглянися!* (т. е. замкни

---

<sup>1</sup> Недаром все эти образы в народной фантазии сопряжены с водой: нигде любовь не зовет с воздуха или с ветвей в облике птиц, и если в облике птицы — то водоплавающей: «лебедь белая плывет». Воздушны северные феи, и их любовь бестелесна, эфирна.

круг, сведи конец с началом), *постой!* — обрети самостоятельность.

Аргументирует к пользе и трудам: недаром же страдал! Теперь пожни плоды: «О, сжался над своей тоской, Свое блаженство пощади!»

И, наконец, бьет на самое больное для русского, Тютчева, место — на память, угрожает разрывом цепи воспоминаний, что единственно остается русскому человеку как незыблемый остров иначе везде разбрасываемого его «я»: «Блаженство стольких, стольких дней Себе на память приведи... Все милое душе твоей Ты покидаешь на пути!..» И вот борьба *памяти* (т. е. целостности «я») и *обреченности на путь* — а значит, и на безвозвратность, неоконченность, нецелостность<sup>1</sup>. Ради пути, дороги добровольно (это уже ясно!), а не по воле злой судьбы, русский приносит в жертву «я» и любовь. Ибо в последующей строфе голосу любви отвечает сам человек: «Не время выкликать теней: И так уж этот мрачен час» — здесь уже голос «я» звучит сурово, как слитый с голосом вихря (слова первого стиха вполне звучат как повеленья вихря): его «я» слито с его судьбой, а она — путь. Вот почему и бессилён был аргумент: «Где ж в мире лучшего сыскать?» (= «Увы, он счастья не ищет И не от счастья бежит»).

У Гейне нет этого мотива добровольности движения: человек словно всегда упирается, хочет постоять: *Du darfst nicht stille stehn* («Не дают тебе тихо стоять»), не дают его телу и отдохнуть (*weiter sonder Rast*). И кончается его стих общей меланхолией. У Тютчева же в итоге — ярость призвания на путь и уже восхищение

---

<sup>1</sup> А чем является для души *единство памяти*, прекрасно выявил Лейбниц: «...Без воспоминания о том, что мы были, бессмертие не имело бы ничего привлекательного. Представим себе, что какой-нибудь человек вдруг сделался бы китайским императором, но при этом бы позабыл, чем он был прежде, как будто он заново родился. Не то же ли было бы это в практическом отношении и с точки зрения тех последствий, которые можно сознавать, как если бы этот человек уничтожился, а на его место в тот же момент был сотворен китайский император? Желать этого наш человек не имел бы никакого основания». (Лейбниц Г. В. Избранные философские сочинения. М., 1908, с. 106.) И точно: человеку лучше умереть своей (присущей ему) смертью, чем вдруг зажить чужой жизнью, что в Бхагавадгите выражается заповедью: лучше дурно исполненная, но своя дхарма, нежели хорошо исполненная, но чужая. — 25. I. 70.

*Прим. ред.* «Ах, зачем же так далеко!» Есть присловье: «не надо нам вашего хорошего — оставьте нам наше плохое». — Спасибо! В е д. 1.9.85.

вихрем: вместо «судьба, как вихрь», — «могучий вихрь». И уже нет вопросов: «Не спросит он... Вперед, вперед!»

«Я помню время золотое» — космос счастья. В чем оно состоит? Уходит день — значит, канет в вечность и невозвратно, и должна бы скорбь в нас быть, а мы его с веселостью беспечной провожаем, будто он нас не касается; так же и «жизни быстротечной *Над* нами пролетала тень» — нас не затрагивая. Т. е. вдруг мы выпали из времени; всего оно касается: день — догорал, замок — в руинах, солнце заходило, слетают с яблонь цветы, «Край неба дымно гас в лучах» — светопреставление совершается, кончается вселенная, ее жизнь улетает тенью — и надо всем этим воспаряем мы, радостные и эфирные, кого тлен не касается.

Эта идея нетленности задана с первого стиха: время золотое есть вечность. В самом деле, эпитет «золотое» сопряжен с солнцем<sup>1</sup>, сочетает его блеск, свет — и идею постоянства в зыблемости, прообраз чего — в металле. Недаром и здесь непременно появляется солнце: «И солнце медлило». «Солнце медлило» — сочетание, аналогичное «время золотое». «Медлить» — действие, связанное с идеей Времени. «Золотое» — связано с обликами и предметами мира Пространства. «Время золотое» — есть остановленное, прекращенное время, отлитое в блеск, как статуя<sup>2</sup>. Но и просто сам факт наложения на сферу времени пространственного эпитета означает их взаимное оцепенение, уничтожение их различия, исчезновение из мира пространственно-временного континуума и следовательно — движения. То же мировоззрение излучается и сочетанием: «солнце медлило», где время («медлить») налагается на пространство («солнце») и исчезает их различие — то, что есть предмет нашей постоянной тревоги, муки и страха при жизни, а именно: мы знаем себя как вот этот пространственный ком, который в какой-то точке своего движения неизбежно встретится со временем и исчезнет. Тогда, может, и наступит неразличенное пространство-вре

---

<sup>1</sup> Так в стихотворении «Сей день, я помню, для меня»: «И вдруг, как солнце молодое, Любви признание золотое Исторглось из груди ея...»

<sup>2</sup> Применение эпитета «золотое» здесь аналогично цыганским комплиентам: «Золотой ты мой, бральянтовый, яхонтовый» — т. е. блестящий, драгоценный — для них, народа кузнецов, свет солнца, вечной красоты, доступен и внятен в форме *блеска* металлов.

мя, но так как все наше ощущение и мысль созданы так, чтобы воспринимать время и пространство отделенно друг от друга (тогда мы чувствуем, что живем), то неразличное пространство-время мы считаем небытием, смертью. Однако по некоторым в нашей жизни мгновениям радости, счастья, блаженства, когда «останавливается мгновенье» (Фауст), мы имеем представление об этом неразличном пространстве-времени как высшем и истинном бытии: тогда в нас жизнь переполненная хлещет через край, захлестывает и хоть умри на месте! (смерть — не страшна), теперь бы умереть! (проносятся такие помыслы в эти мгновения) — значило бы (так это тогда по нашему ощущению) перейти в состояние вечного блаженства.

Космос такого «светопрествления» = как возникновения вечности — и в нашем стихотворении. Здесь все переворачивается, сравнительно с обыденными представлениями, где смерть касается нас, а «равнодушная природа» будет «красою вечною сиять» и неизменно-стью. Здесь же именно «солнце медлит» — перед своей смертью, видно; «Край неба дымно гас в лучах», т. е. чадил, страдал, задыхался; земля тоже рассыпанная лежит в «обломках груды вековой» — да это же последний катаклизм совершается!

Когда пробьет последний час природы,

(и установится навечно «время золотое», а значит, «времени больше не будет» — тогда «и будут новая земля и новое небо»),

Она здесь как смеющийся мальчик (по идеалам южных — греков) Гераклита, что играет с шаром, — тот образ, в котором философ умозрел вечность. И действительно, она еле касается земного шара, на его краю — вот-вот слетит от него по «касательной» (как в «Бессоннице»: «И наша жизнь стоит пред нами, Как призрак, на краю земли»). Но здесь, точнее, земной шар уходит от нее — по своей тупо-сизифовой вращательной.

Еще приглядимся к ее пространственному положению. На вершине холма, горы = на острие земли — так же как в лейденской банке с заостренного стрижня слетают голубоватые искры — истечения электрического тока, — так и на пупе земли конденсируется ее духовная энергия, ее квинтэссенция — и возникает таким существом, из световоздуха сотканным. Она на вершине горы — как султан на голове земли — белый, облачный,

эфирный, курится как дух, дыхание горы. И недаром здесь зазвучали «руины» («Руина земка вдаль глядит»), как там, где «Лишь высших гор до половины Туманы покрывают скат, Словно воздушные руины Волшебством созданных палат». Как там мы видели гору вещественную и над ней *идею* горы, праобраз мира, — так это же узнаем и здесь: в ней, эфирной, на руинах.

На сотворение своей «бессмертной души» собрался в стихотворении в полном составе весь универсум: солнце, ветер, горы, воды. Древние боги, седые стихии; сейчас будет гибель богов: мир созрел и исполнил свое предназначение. Но, может, все назначение жизни нашего космоса в бытии Вселенной совокупно с историей человечества — это сотворить и послать во Вселенную энергетическое семя, луч, квант, который положит начало новому типу существования<sup>1</sup>. Ведь в бесконечно малом атоме больше силы, чем в горе угля: велика Федора, да дура; семя, ген, невидимо-малый хромосом содержит в себе всю жизнь будущего человека, его мысли, труды и последующих от него поколений. Так что почему бы тонкой, эфирной, свето-воздушной — «ей», возлюбленной, не быть целью, более важной, чем вся земля и история человечества, — и не мочь полностью представлять за них, как одно семя — за многую жизнь?

А на то, что со «светопреставлением» не кончится жизнь, а потечет вечная, или новое порождение начнется, — не намекают ли нам заключительные строфы? Не слышится ли приближение Эроса? «Край неба дымно гас в лучах; День догорал; звучнее пела Река в померкших берегах».

Когда еще был свет — Дунай глухо внизу в тени шумел; но вот уже гаснет свет — и властнее звучит ток мировой крови (река здесь течет сквозь мир как посланец того Океана, что объемлет шар земной) в *померкших берегах* = «...сквозь опущенных ресниц Угрюмый, тусклый огонь желанья».

Состав частей разрушится земных:

---

<sup>1</sup> Мифы о мировом пожаре (ср. у Вагнера «Гибель богов»), сожжение грешника, самосожжения раскольников, самоуничтожение человечества взрывом атомной бомбы = совокупным плодом природы, а также мощи ума, разума науки, истории человечества, — вот варианты этого постоянно присутствующего в человечестве образа светопреставления — как оргии света и огня, когда и будет набрана лучом такая энергия, чтобы он мог вырваться в свободу от Земли — в новую игру или творчество во Вселенной.

(то, что мы здесь во всем уходящем, прощальном видали — распад и отделение <sup>1</sup>),

Все зримое опять, покроют воды,  
(ср. здесь «День догорал; звучнее пела Река в померкших берегах» — умирает свет вещественный, огневой: день «догорал»)

И божий лик изобразится в них!

— Здесь это «ты, младая фея», — та душа, то создание, чистая субстанция, квинтэссенция, которую выделяет из себя, кончаясь, мир, оставляет как свой вечный след. Так же, как в стихотворении «Сей день, я помню, для меня» (где был представлен космос откровения радости) было изображено светорождение, первый день творенья, когда женщина (земля, мать), набухшая стихиями, их потенциями, лопнула и родила солнце молодое, и оно, как птица-жар, взвилось в мир, — так и здесь мир вновь свертывается, своими лучшими соками и истечениями уходит в свою суть, субстанцию, истину (недаром всё — женские идеи).

И вот она — как космическое существо, сотканное из стихий мира, как тот, «Воспитанный его чистейшим соком, Развит чистейшим солнечным лучом» («На древе человечества высоко»).

В самом деле, ее, как феи — новорожденную красавицу, стихии мира, умирая, венчают своими дарами и красотами. Солнце завещает ей последний луч — оставляя ее как свой завет; «И ветер тихий мимолетом Твоей одеждою играл И с диких яблонь цвет за цветом На плечи юные *свезал*» (= «светер»).

Ветер — второй после Света бог в русском пантеоне — ей вдувает тончайших дух и изукрашивает цветами. Цветы яблонь, тленные, имеют пару в складках «твоей одежды», вечной, — в ней ветер хочет затаиться, а цвета яблонь сами ему подвластны, не дают приюта...

---

<sup>1</sup> Последовательность смысловых и ритмических построений в первой строфе словно «воушию» внушает нам распад земных частей: ————— «Я помню время золотое» — единое построение; ————— «Я помню сердцу милый край — единое построение;

— — — — — «День вечерел; мы были двое» — две группы;

— — — — — «Внизу, в тени, шумел Дунай» — четыре.

В германской музыке период (ср. темы Бетховена), напротив, строится обычно так: краткий мотив, его повторение, затем суммирование их обоих — и, наконец, фраза: т. е. построение целого из частей.

Земля и творенья истории и труда — теперь руины замка — оставляют в прекрасных формах твоего тела тоже свой лучший дар бытию: «*Ногой младенческой касаясь Обломков груди вековой...*»

Этот «огнь» здесь: «Край неба дымно гас в лучах», «Ты беззаботно вдаль глядела» = «Я загляну в тебя очами Туманными, как эта ночь» (Блок).

В завершающих стихах: «*И сладко жизни быстротечной* Над нами пролетала тень» — уже эйфория, воспарение существ, пронизанных Эросом, ибо здесь и истечение (воды), и сладость (сладость — это в плодах солнечный сок = огненная влага — главный состав Эроса и того облика, что он дает силе жизни — «светоч-источнику»). И легкость («пролетала»), а жизнь — как тень дерев над ними или крыла птицы, что овеивает и охлаждает разгоряченное тело.

Итак, стихотворение — это предисловие к страсти, но страсть не высказывается в прямом слове, а дает знать о себе лишь гаммой образов.

Тень здесь «над нами». Но перед этим показано, как мир тенью проходит под нами; так что и этой игрой тени: то она *под*, то *над* — усиливается головокружение, ощущение полета в утратившем весомость мире. А веселость беспечная, с какой провожается день, — так боги, бессмертные души смотрят с высоты на акт стряхиванья тела как маски в веселой игре, «чтоб только вечность проводить» (Пушкин).

И здесь нет «я», а «ты» и «мы». Счастье есть сорадость, льется благодать, а он лишь воспримлет...

О чем ты воешь, ветер ночной? Ночь. Ничего не видно. Света нет ни во вне, ни в душе. И сна нет. Одни думы — и дыхание — неровное, потому что его слышно. Себя слышно. Днем, когда свет, ты отвлечен: глаз, зрение, как Вергилий-чичероне, выводит бедное «я» в мир и чудеса его показывает, и оно, как дитя, любопытствует, радуется — и забыло себя, не слышит и дыхания. Но ночь... Все звуки и шорохи извергаются на тебя, вдруг оглушительный колокольный звон раздастся из груди — как «часов однообразный бой», как «металла голос погребальный». И прет «я»: чует себя заброшенным в невидаль, совсем не там, — и начинает биться, как птица в клетке безысходной.

И этот звук — «то глухо жалобный, то шумно», заполняет мир; и раз стук своего сердца слышишь как



доносящийся извне колокольный звон,— так и прерывистые вздохи души, биение ее крыл внемлешь как стук и биение в твой дом = храм твоего тела, в твое тело = храм твоей души,— и роют они: дорыться до твоего сердца и вонзить в него кашееву иглу беспощадного и беспроблемного сознания.

А может, напротив, это брат родной моей души — ветер, тоже одинокий, к ней, сестре, стремится? Если она заперта в клетке тела и тем одинока, то он, свободный и бесприютный, как Агасфер, мечется по миру — «путник запоздалый». Две сироты.

Пушкин, слыша это завыванье ветра ночного, ощущает особо сильно теплоту очага, уют закрытого помещения, которое хранит нас, слава богу, от гарпий хаоса — ветров и бурь. Душа Пушкина, счастливая более, чем у Тютчева, горячим телом, слыша зов своего старшего брата — воз-духа, зябко поеживается и плотнее зарывается в благостно-охранительный тулуп тела, людской сердечной теплоты, любви и привязанности: «Выпьем, добрая подружка!» Душа радуется своему дому — своему телу и крыше, стенам и ставням, — дому как гавани в мировом океане. Нигде в русской поэзии сильнее не передана радость дома на ветру. Здесь две согласные души забились под покров, а уж третий — ветер ночной, Агасфер, путник запоздалый, — будет лишний. И они приникают к светочу-источнику, к белой светонесущей влаге. Пьют напиток русской любви («выпьем с *горя*», и водка — горькая, и когда новобрачные целуются, кричат «горько!») — «сердцу будет веселей». Но и у Пушкина те же действующие лица: буря — ветер ночной, душа — моя подружка, сердце.

И поистине, ничто так прямо не проникает в сердце — буквально щемит его, зажимает, роется в нем, — как воющий звук: ветра, животных, младенцев. Потому люди готовы отречься от всех идей и принципов воспитания, чтобы избавиться от детского плача: «чем бы дитя ни тешилось — лишь бы не плакало». Ибо в вое этом, в плаче мы чуем, что не вот этот мой клочок плоти звук издает, но он лишь труба, через которую стенает, безумно сетует что-то первородное. Плач детей сообщает нас с рокотом предвечного, домирного хаоса. И мы скорей торопимся заткнуть этот зев, этот кратер — иначе разорвется грудь от муки. И напротив: лечить эту сердечную боль, разрытое сердце — можно лишь гармоническими звуками. Так царь Саул в «Еврейской мелодии» Байрона

молит певца: «Скорей, певец, скорей! Вот арфа золотая», — и он хочет сердцу слез, как капель Зеленина (опять вода — как кружка Пушкина), — «иль разорвется грудь от муки».

Заглушая чем угодно плач детей — конфетой, обещанием, лаской, — люди предают, жертвуют аполлоновским началом: порядком, нормами цивилизации, принципами воспитания, чтобы (как бочки с маслом льют с корабля вязать разбушевавшиеся воды) укротить фурий (связать вяжущий гимн<sup>1</sup> эриний), — только бы ублажить оргиастическое, дионисийское начало, что ревет и требует своего глоткой ребенка, воем ветра. Так что родители здесь тот же самоохранительный жест делают: отгоняют — чур! — образ хаоса (ибо с мыслью о нем, как и с мыслью о смерти, жить нельзя: сама маниакальная мысль и живое ощущение их есть остановка, цепенение сердца, вонзение в него умерщвляющей иглы), что делает и поэт Тютчев в своей мольбе к ветру: «О, бурь заснувших не буди — Под ними хаос шевелится!..»

Но душа Тютчева менее защищена от хаоса, чем души людей в обыденной жизни; которые хотя бы телами (плодя их<sup>2</sup> и вещи — обстановку) обставляют свой дом и сердце — броню и толщу наживают, чтобы не дошел до них вой ветра ночного, стон ближних и дальних, а через них вопль хаоса — о беспорядке, коренной неправде в установившемся поверх него космосе, в строе мироздания («...нет правды на земле. Но правды нет — и выше»).

И в сравнении с Пушкиным, который все же обращен во внутрь человеческой жизни и, хотя тоже стоит у порога, но более повернут в помещение, и ему родны, милы все большие и малые внутripомещенские (общественные, политические, семейные, дружеские) заботы и мечты, — Тютчев словно пригвожден к порогу и маниакально вперен в беспредельное, в сравнении с которым теряют смысл и очертания все определенности и формы (в

---

<sup>1</sup> Есть такой в «Орестей» Эсхила.

<sup>2</sup> Хотя у Тютчева было девять детей, но он, видно, как философ плодил их, «как бы в рассеянности» (как рекомендовал Плотин жить мыслителю), все время вперенный в слушанье; но «Заглушить рокотание моря Соловьиная песнь не вольна» (Блок). Видно, оттого так судорожно искал Тютчев всю свою жизнь любви: она ему для защиты обнаженного сердца нужна была.

том числе идеи и принципы) помещенского бытия: «О вещая душа моя, О, сердце, полное тревоги. О, как ты бьешься на пороге Как бы двойного бытия!»

Это «О!», которым изобилует и стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?», — это глубиннейший вздох груди, от самого сердца исходящий — его звук, его сетование и облегчение. Если «А» — это звук, что раздается, это открытое пространство и там, у воздуха, — завывание, то у той части мирового воздуха, что сперта в помещенье тела и живет там под названьем «души», ее пространство, со всех сторон равномерно ограниченное, давит; и когда душа взрывается звуком, он равномерно давит на все стенки во все стороны и образует полость — шар — О — стон. «О» — звук, который вырывается. И это «О» (Oh!) — универсальный звук спертой мировой души, потому он на всех языках выражается одинаково: Oh! — выдыхает немец. Ou! — завывает англосакс. Ох! — рвется душа русской женщины. И все стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?» — словно на органном пункте «о — у» выдержано. (Подсчитайте и сравните с другими стихами.)

Душа Тютчева — как золова арфа — открытая, все время на ветру, сквозняками бытия пронизываемая. И вся фактура стихотворения — это словно биения крыл: взлетают вопрошения, восклицания — в такте прерывистых дыханий, как порывы набегающего ветра, строй которых не округлый, не квадратный — не нами организованный, неисповедимый... и столь родной и понятный, на который мы «без звука» (= сопротивленья) отзываемся: «Язык для всех равно чужой И внятный каждому, как совесть».

Итак, стихотворенье Тютчева — диалог «я» с ветром; и «я» здесь своими вопрошеньями словно транспонирует в людские слова сказанье ему ветра. В самом деле, и фактура пушкинского «Буря мглою», где и описание ветра — рваными взлетами, потом забилась вопросами: словно вторгая в комнату порывы ветра, и, как он у Тютчева прямо роет сердце, так и мы, продолжая его кротовую работу, роем его тревогами и вопросами: «Что же ты, моя старушка, Приумолкла у окна? Или бури завываньем Ты, мой друг, утомлена, Или дремлешь под жужжаньем Своего веретена?»

И столь же закономерно, как роющие вопрошенья, являются самооградительные отталкиванья: «чур меня!» — восклицанья (повеленья, мольбы): «Выпьем с

горя; где же кружка?» — опять, в последний раз, как напомним, проходит вопрос, — но ветер и душа смиряются в конечном утверждении: «Сердцу будет веселей». Эти два стиха — словно *кода* стихотворения: в сжатом виде проводят его основные мотивы.

Итак, разговор с ветром чреват обязательной фактурой: это биения. Здесь особенно видно, что поэт (его душа и все существо, весь его состав) — это переводчик на людской язык вещаний природы. Потому в молитве ветру (а все это стихотворение Тютчева есть по жанру — молитва всеильному русскому богу Ветру, вопрошение о его знаменьях) поэт в ответ на стуки и запросы ветра, как дитя, жалобно говорит, что ему понятен его язык, но еще не может расслышать, о чем, что ему говорится: «Понятым сердцу языком Твердишь о непонятной муке». Вот-вот пойму! Еще одно усилие — но в этом усилии лопается сердце.

«И роешь и взрываешь в нем Порой неистовые звуки!..» Неистовые звуки сердца — это *его* порыв к ветру: маленькая душонка хочет напрячься и выкрикнуть понятное ему, ветру, слово — как потерпевший кораблекрушение в океане, качаясь на бревне, видит на горизонте проходящий мимо корабль и беспомощно напрягается изо всех сил родить слышный тому звук. Но единственно в неистовом звуке своего сердца может человек услышать — различить то «что», то «о чем», то слово, что вещает ветер, ибо — по щемлению сердца от воев — мы знаем, что они (ветер и сердце) — в кровном родстве.

И вот оно заговорило — и сказало: *о чем* воеет ветер ночной. В самом деле, если в первой строфе вопросы к ветру — это зацепки ветром моего сердца, провокация его на неистовство и истечение звуков, то во второй строфе сердце, как пифия, начинает прорицать и в лепете своей мольбы проговаривает, называет то сакральное, о чем воеет ветер: «О, страшных песен сих не пой *Про древний хаос, про родимый!*».

Итак, душа, чтобы мочь продолжать жить в заперти тела здесь, — должна находиться и в забытии предвечного, в прерыве памяти, ибо память это то, что соединяет ее с первородным и чье острое ощущение и свет делает невыносимым плен. Память причиняет боль, и потому в русской поэзии все время мольбы:

О, ... «Не буди», «Не пробуждай воспоминаний».

Но, с другой стороны, чтобы мочь продохнуть, чтобы не просто жить, но жить в своем качестве именно души,

она должна вспоминать, идти на подвиг и муку воспоминанья, — и нет ничего страшней, чем когда «Беспмятство, как Атлас, давит сушу». Ибо это действительно — сушь и вечная гибель.

В первой строфе умоляет не мучить, а во второй, проклиная муку памяти, — ее благословляет: «Как жадно мир души ночной Внимает повести любимой!»

И жаркие мольбы этих стихов — это то страстное «Не надо!», которое в непреодолимом и роковом влечении лепечет влюбленная: «О, страшных песен сих не пой Про древний хаос, про *родимый*». И вот уже оно, соитие: «Из смертной рвется он груди, Он с беспредельным жаждет слиться!..» Эротические образы здесь представляют не за секс, а за Эрос. Поэт одержим божественной любовью, тем возвышенным энтузиазмом (ср. «героический энтузиазм» — термин Джордано Бруно), который даже Соломон (пророк мировой скорби в книге Екклезиаста) мог изобразить на человеческом языке лишь в виде жгучей страсти «Песни песней» к возлюбленной, которая толкуется как аллегория любви души к богу — зиждителю, к его миру, к истине. Она (любовь, истина) — возлюбленная.

Что такое в е т е р? Мир уже создан, пустот нигде нет. А ветер в нем роет: вон снег гонит туда, где и так воздухом и веществом все заполнено и занято. А ветер дунул — и расступилось, как когда городничий в церковь входит. Мир для ветра — как шахта, и наше существо тоже: вон сердце роет и взрывает — и пространство раступается. Значит, ветру пределы не заказаны: это и посланец, вестник беспредельности, и ее активный дух, ее щупальце и ее сотворитель: вторгаясь и взрывая каждый предел и вещь и носясь по миру, ветер доказывает всему, что ничто не окончено, не закрыто, что мир не сотворен и не будет dokonчен, но что непрерывно и вечно творится: суживается — расширяется, стягивается — разрезается, но никогда не равен сам себе.

В ветре мир взволнован. С мира содраны покровы упорядоченности, под налетом космоса обнажается вечно шевелящийся хаос.

Беспрепятственно гуляющий по бесконечным просторам русских равнин, гуляющий в струнах лесов, бьющий прибоем о стены и крыши домов и градов, — ветер непрерывно роет широту и беспредельность, неоконченность — в существе русского человека. Широкая *душа*, русский *размах* — это все идеи из стихии воздуха-ветра, и раз-

мах — у крыл птиц = небесно-воздушных существ. Человек стремится «Туда, где гуляют лишь ветер да я», — не случайно это братское спариванье. Недаром и для ветра и для русского человека одно действие присуще и любимо: «гулять на воле» — разгуляться, загулять, загул, отгул, разгул. И недаром Гоголь, о душе русского человека говоря: «Его ли душе, стремящейся закружиться, разгуляться...» — упоминает действия, которые в равной мере делаются и ветром. И тянет русского в путь-дорогу — это его втягивает, засасывает в воронку ветра. Ведь *путь* — это не что иное как разрывание, расширение мира: человек отправляется в дорогу — как бур, расталкивая устоявшийся строй и земли и воздуха и рождая в мире волну, — т. е. опять ветер. Каждый странник — ветрогон: т. е. рождает и гонит перед собой ветер. Русский человек — молекула, квант, испускающий в мир ветер, — и тем со-творец беспредельности, соучастник ее преступаний в миропорядке. И как в античной Греции эстетика *космоса* — т. е. строя мира, так в России — эстетика *беспредельности*, бесконечного простора и неупорядоченного бытия — как его вечного саморасширения: «Страна наша богата, порядку только нет». Любой кафтан — не по мерке: трещит.

В самом деле, большинство мыслителей Древней Греции как-то очень быстро отворачивались от идеи хаоса, беспредельного — мало исследовали его — и приступали к выяснению того, что есть мир как космос, порядок и строй<sup>1</sup>. В знаменитой пифагорейской таблице десяти пар противоположностей беспредельное (бесконечное) выступает в ряду с такими идеями, как нечет, множество, левое, женское, движущееся, кривое, тьма, злое, параллелограмм — это все свойства хаоса, что очевидно из сопоставления с противоположным рядом, где: граница, чет, единство, правое, мужское, покоящееся, прямое, свет, доброе квадрат<sup>2</sup>, — что явно характеризует космос, упорядоченность мира.

И в стихотворении Тютчева хаос сопряжен с беспредельным, непонятным, неистовым, безумным (ср. «нечет», т. е. всякая отрицательная характеристика); ветер пробуждает «неистовые звуки», «страшные песни»,

---

<sup>1</sup> Философ Анаксимандр (VI до н. э.), что учил о беспредельном (апейрон) как начале всего, — остался боковой линией в эллинской философии.

<sup>2</sup> Перечисление приводится по Гегелю: Лекции по истории философии. Соч., т. IX. М., 1932, с. 92.

«заснувшие бури» — т. е. множества; ветер роет в сердце — находящемся в левой половине существа; все стихотворение — мольба смятенной души — женского начала в человеке — ветру, мужскому, и жажда слияния; ветер — само движение и в мире его производит: роет, взрывает, будит, да и сам хаос — шевелится; вой, взрыв — это все кривое; ветер — ночной хаос, оживает в беспросветности (ср. пифагорейская «тьма»); муки, жалобы, страдания — сопряжены со злом.

Однако ряд хаоса дан в русском мировосприятии с большей симпатией (что видно хотя бы по натяжке моего последнего отождествления: мук, жалоб — со злом). И главное: хаос — *родимый*, душа жаждет слиться с беспредельным. И то, что у Гоголя сама Русь, т. е. родина, есть беспредельность, бесконечный простор, означает обратно: что беспредельность есть родина русского человека, он ее сын, всем нутром и составом ее ощущает, ему понятен ее язык (хотя непонятно, что она вещает).

Для эллина же Аристотеля — раз непонятно, что она вещает, раз в ней нельзя выделить никакой сущности, качества, свойства, то беспредельное и объявляется просто гипотезой ума, а не реальностью. Рассуждая о разных видах возможности, Аристотель характеризует и беспредельное: «Если же взять беспредельное, пустое (в русском сознании беспредельное, хаос — не есть, наверное, просто пустое и небытие, оно есть простор, истинно живущее и расширяющееся, взволнованное бытие. — Г. Г.) и что еще есть в этом роде, то им бытие в возможности и бытие в действительности приписываются не в этом смысле, в каком оно дается у большинства вещей, например — у того, что видит, того, что идет, и того, что видимо. Вещи, перечисленные сейчас, иногда могут быть истинными и непосредственно (то, что видимо, например, иногда таково потому, что оно способно быть видимым); а беспредельное существует в возможности не в том смысле, что оно будет впоследствии обладать самостоятельной действительностью, но является таковым для познания. Тот факт, что последовательное деление не иссякает (вот на каком опыте познание эллина основывает вывод о том, что беспредельность есть: на существовании бесконечно малого. Подобным же образом позднее и Лейбниц будет размышлять над бесконечным в связи с бесконечно малыми величинами. Опыт русского мироощущения скорее выводит идею беспредельного из того, что нет меры расширению бытия,

нет конца-краю движению по Руси, — т. е. скорее из наличия бесконечно большого, необъятного, возвышенного. — Г. Г.), приводит к тому, что *действительность у беспредельного существует в возможности, но к самостоятельному существованию этой действительности — нет*<sup>1</sup>.

Для античного сознания безусловно — определенное тело, шар, фигура, форма, всякое «что» в мире — и лишь для этого (для вещи) Аристотель признает переход от возможности в действительность. Беспредельное же так и оставляется им как предположение сознания, но не факт бытия. В опыте же русского бытия и мысли безусловно, самоочевидно, что есть беспредельное — тому и спору нет, оно есть само собой разумеющаяся данность. Как таковое и как то, что единственно существует по истине, а все остальное — вздор, нереально, — открывается беспредельное князю Андрею небом Аустерлица. И все акты самосознания русского человека как из само собой разумеющейся аксиомы исходят из безмерности бытия и человека.

Однако, после того как для нас очевидна реальность беспредельного, мысль требует дальше раскрыть: так что же она такое? Но это — ловушка (потому Аристотель остерегался высказывать какую-либо подробность о беспредельном), ибо выявление в беспредельном какого-либо «что» есть отмена его сущности как беспредельного, внесение в него какого-то частного и ограниченного бытия. Но если мы будем в толковании беспредельного двигаться не через внедряющиеся определения, а через (вот ведь: нельзя сказать ни: «связанные с ним идеи», ни «относящиеся к нему представления», ни «сопряженные с ним», ни «параллельные ему», — ибо это все ограничивающие действия)... — но мы уже отрицательным образом — в этих скобках — намекнули на то, что собирались явить для сознания «по поводу» беспредельного, так что уже можем делать следующий шаг в мысли и сказать: тот факт, что Аристотель говорит о беспредельном в связи с возможным бытием, — дает нам «возможность» еще что-то прояснить в основах русского мироощущения. Русь — как потенция бытия, как страна неисчерпаемых возможностей, она всегда в пути, в становлении, накануне, на пороге — эти идеи столь же интимны для русского сознания, как и ощущение беспре-

---

<sup>1</sup> Античные философы. Изд-во Киев. ун-та, 1955, с. 183.



дельности бытия. Снова: «*Не знаю, что я буду петь, Но только песня зреет*».

То же и Печорин: ощущает в себе силы необъятные, назначение высокое, но каково оно, что оно? — и, не угадывая своего назначения, исходит силой — *на ветер*. Т. е. русский человек питает собой ветер, и оттого он столь родной и многоглаголющий. Ветер и есть вещественно-стихийный облик этого потенциального бытия: оно есть — вон оно роет, высекает неистовые звуки — понятным сердцу языком (значит, *есть*) твердит о непонятной муке (значит, неизвестно, *что есть*).

Ветер, что в устроенном мире, в любом занятом месте — даже в сердце — *роет* пустоты и просторы, развращает возможности, есть сеятель возможностей по бытию. А тем, что *уносится* вдаль и тянет за собой, — глаголет о нереальности всякой оконченной действительности, жизни и существа — и тогда они бросают все, срываются с места и идут за ним в дорогу — в манящий мир открытых возможностей, и находят в этом движении высшую реальность, истинную действительность.

Но раз субъектом русской жизни является беспредельное, то какой Логос, какое слово, какой язык оно может дать для всякого, высказывания? Очевидно, если *пределу* соответствует *определение* («это есть то-то» — формула европейской логики), высказыванье через тезис, утверждение, единое, то беспредельному соответствовало бы высказыванье, строящееся на отталкивании, отрицании от всякого «что» и определенности.

Ведь и само слово об этой сути и наименование ее как *беспредельности* могло состояться именно от принесения в жертву твердой идеи *предела*. Значит, во всяком высказыванье надо что-то высказать — чтобы от него оттолкнуться, как от берега и порога. Т. е. это — *ракетный* принцип мышления и высказыванья (недаром и принцип ее, ракеты, столь родной русскому духу, развит был именно жителем города Калуги — Циолковским). Но мы видели уже достаточно по стихам Тютчева, что стихотворение строится из двух частей, где первая дает твердый, определенный мир предметов, устоявшихся представлений, а вторая возносится на «нет!» — подминая мнимое и являя мир праобразов, идей, сущностей...

---

Итак, мы рассмотрели некоторую последовательность тютчевских стихотворений, которую, прервав (по соображениям места и времени — еще ведь остались анализы за бортом), мы условно примем за цикл.

Что же у нас прорисовалось в итоге? Какой пантеон? Наметилась определенная иерархия «божеств»-первоидей. На языке четырех стихий она, похоже, будет выглядеть так:

Безусловно первый — с в е т. Вообще-то он есть одна из двух ипостасей *огня* (жар или свет), но у нас совсем не чувствуется его связь с огнем, он вроде сам по себе первосубстанция: скорее огонь есть потемнение «белого света», его острастнение, острастка. У нас мир — «свет» и человек — свет («свет ты мой, батюшка», «спой, светик, не стыдись») и т. д.

Второе место — вода, хотя на него равно претендует и воз-дух — ветер — всемогущий бог русских равнин, властитель идеи дали и пути-дороги, свободы-воли, странничества, легкости души нараспашку. Это у Тютчева, с его германской ориентацией (а там душа — «водяная» — *Seele*), вода важнее воз-духа, но и у него еще в е т е р возьмет свое — в последующих стихотворениях.

Сочетание: с в е т + в о д а — постоянное во всех стихах. Я его условно обозначил как «*светоч-источник*», хотя мне не нравится удвоенная мужескость этого сочетания, да и вообще вся его сухая звучность; и если найти слово, где *световода* в женском бы роде выступила, оно лучше бы подходило. Такое мне слышится в слове «С в е т л а н а» — одним из уникальных натуральных, т. е. своекоренных, имен в русском языке (большинство остальных — из корней древнееврейского и греческого языков): тут «свет» — корень, а «лана» — звучность мягко женская, влажная, и притом не страстно чувственная (огнеземля), но возвышенно сонорная: «л», «н» — звуки воздуха и неба, верхненёбные звуки сна и тумана, т. е. тут водо-воздух в этой звучности; а удвоенное «а» — гласный открытого чистого пространства меж небом и землей — «бесконечный простор». «Е» же — звук *шири-дали* — тоже великие во русском космосе символы. Так что и по смыслу, и по звучанию этому слову-имени надлежит первенствовать на русском Олимпе. Недаром и русские мыслители и поэты так склонны были к культуре Вечной Женственности, Софийности, девы Февронии и т. д. Это сочетание: «световода» так же основное для русского космоса, как для французского — «огневода»

(эрос и социальность), а для германского — «огне-земля» (= деятельность, форма).

Сочетание света с воздухом, который на Руси не вертикально стоячий (как в Италии), а носящийся странник, ветер, — дает второе первобожество, которое я обозначаю как «С в е т е р». Это мужской тип русского человека: легкого, съемного «Туда, где гуляют лишь ветер да я».

*Земля* — последняя и не самостоятельная стихия во русском космосе: «мать-сыра земля», т. е. «водоземля»; и не камень она (атом-индивид), а рыхло-неплотная в человеке, воз-духовная, пористая. Из нее — духовные герои русской литературы, чья плоть не тяжка, не огне-водно-страстна, а открыта идее-виду-свету навстречу.

Из чувств иерархия будет выглядеть так: зрение (как сопряженное со светом), слух (от звука к свету путь в душевно-драматическом представлении стихотворения у Тютчева), обоняние (связано с воз-духом и еще дистанционное чувство, культурой пространства дышит), вкус (связан с водой, близкое действие слепое), осязание (касание формы, тверди, стихия земли). Для сравнения — германская иерархия чувств: звук (музыка, ночь, надр — и у Тютчева обилие нощности с германским склонением его духа связано), свет (звук и свет — дистанционные, теоретические чувства), обоняние, осязание, вкус. Французская: осязание, вкус, обоняние, зрение, слух, — т. е. чувства близкого действия первее теоретических (что и в картезианской системе мира, в отличие от Ньютоновой, сказалось).

В структуре стихотворения отчетливо просматриваются две части, написанные как бы разными авторами, где один — любитель космоса, формы, а другой — хаоса и разрушения. И меж ними диалог — «втора», эхо, тень, и осуществляется схема русской логики: «не то, а...».

Свои точки в Пространстве-Времени — это: Б е р е г, П о р о г и К а н у н.

Конечно, нелепо притязать на основе столь малого материала давать целостную классификацию русского «Олимпа»: сюда бы привлечь статистику образов в русской поэзии! Но я попытался развить такой метод толкования тропов, которым можно было образность поэзии прочесть на физическом языке четырех стихий; после приведения к ним и статистике будет легче работать.

Август — октябрь 1966

18.3.84. В е д у щ и й. Вот и эта часть книги — полоса жизни моей и усилий духа — окончена. Точнее, нет тут конца формального: есть заготовки анализов еще многих стихотворений, и можно бы дальше длить,— но просто издохло во мне дыхание на это дело, истоцилось в тщании...

Но жутко густ текст: много вложено усилий, и воображения и ума, и воли. Так что и читателю пришлось потрудиться — до пота ума.

Что же это было — и прошло? Это, конечно,— как поэма. О чем? — Обо всем. О бытии и человеке, о смыслах природных явлений и сюжетов человеческой жизни... Подобная тем, какие писали в давние уже века... Архаическая... Космогоническая.

Что же до темы, объявленной в заглавии: «Национальная образность русской поэзии», — то, чувствую: кое-что, и весьма существенное, в ней я усмотрел и раскрыл, однако не только не «исчерпал», но чем более погружаешься в исследование ея, тем более постигаешь ее бездонность. И, конечно, в очень специфическом, а именно: индивидуально-тютчевском варианте явлена мною образность русской поэзии, что наложило печать неизбежной односторонности и на все мои общие утверждения о России и русских архетипах. Несколько сумрачен их тон и тембр оказался. Но тут уж ничего не поделаешь. С кем поведешься — от того и наберешься. И тютчевский аспект-вариант русского Космо-Психо-Логоса, во-первых, есть в действительности, а во-вторых, он имеет свои общие смыслы, и это я пытался раскрыть.

На основе произведенного дознания (да! — дознания: ибо я пытал стихотворения на дыбе, потрошил образы и так и сяк, свеживал, выковыривал — выкорчевывал корни вещей, идей и слов, подспудные связи, пружины, энергии...) можно было б составить и таблицу символов, архетипов, и национальные логические схемы обозначить, и много выводов обобщающих...

Но, во-первых, нет у меня вкуса к этому; а во-вторых, выдернутые из конкретных анализов, они зазвучат голо и недоказательно и навлекут на себя обвинения в схематизме. А вообще-то много бы можно отсюда, из сделанного, извлечь разноплановых обобщений...

А ведь если честно признаться, — не мог я на сей раз перечитывать и править этот текст: достаточно уж проходил я по нему ранее несколько раз. Ты думаешь, читатель, это просто: взял и перечитал и поправил?.. Да это ж — под расстрел себя подставить: тебя начинают расстреливать некогда сказанные тобою, но не освободившие тебя от себя (через издание и выход в свет) слова. Ибо публикация — есть не только приход к читателю и ознакомление мира и люда с тем, что ты надумал и написал,— но и выход, высвобождение психики автора от нарожденных чад, сделанных дел,— и выпрастыванье ее для следующих. А тут, когда тома и тома сочинений и гекатомбы слов за 20 лет в тебе сдавленные толпятся,— уж лучше не бередить джиннов: спят себе, дремлют, заваленные последующими нагромождениями, забыты, задвинуты — и ладно! Можно идти себе (именно: себе уж — и толь-

ко!) дальше — к следующим предметам, уразумениям, и слова попутно плодить захватывающие. Но коль допустить возжить в себе эти дремлющие мысли и выражения, — как фурии, они тебя бессонно жалить начнут и проворачиваться в воспаленном мозгу, — и обезуметь можно... Оттого-то уж и боюсь в печать лезть отвыкши: самоубийство...

Да и что толку-то от повторного вникания? Ум мой уж в другом месте, и боль и радость другие и от другого; и снова погружать — заражать его тогдашней мыслию и словом — зачем?.. Честно говорю: боюсь погружаться и снова вдумываться. Только напорчу тому единству — и в истерическое биение туда-сюда погружу сейчасный свой ум, который занят иным и в иное погружен-сосредоточен. Тогда-то ведь я писал абсолютно, с максимальной выкладкой души и ума. Как и сейчас — так же абсолютно — о другом. И в этом гарантия того, что *этого* же самого я лучше не сделаю, а должен оставить как есть — и не мешать. Зачем Пушкину времен «Медного всадника» перерабатывать «Руслана и Людмилу»? Каждое — в своем роде.

И кто я нынешний тому тогдашнему? На 18 лет старше? Ну и что? Умнее ли я от этого стал? Нет: просто сейчас во мне иной ум, а у тогдашнего — свой. И раз мы друг другу: отец-сын и сын-отец, — то ведь с пиететом и благодарностию надо к родителю относиться, обходительно (именно!) обходиться: обходя, а не круша, переламывая-перестраивая. А и отцу не след пытаться заново перезачинать-перерождать уже рожденного сына: ничего хорошего — только убудок из этого получится...

Но нет: это я не как общее правило и рекомендацию, а только про себя говорю, исповедую свое состояние души и духа, в каком ныне готовлю к печати труд сей мой, каков прибор мой, фиксирую — в плане «жизнемысли» и «привлеченного мышления», о чем сказано в Прологе Ведущего.

Так что прости, читатель, но не могу, тяжело мне себя перечитывать, и лишь скорострельно перелистываю эти свои тогдашние тексты. И еще один мотив сообщу. Ведь всю радость от них я поимел, когда писал; а затем пошли одни муки — от многих попыток проталкивания их в печать. Да и за эти 20 лет немало людей читало в рукописях эти мои и многие другие сочинения — и удачно использовали их в своих публикациях (без ссылок, конечно: не принято же у нас на неопубликованные работы ссылаться! — не их вина, но ритуал и этикет таков...). Так что уж и рискую я стать эпигоном своих эпигонов. И вот еще и застарелая горечь неосуществленности наслаивается — и тем сильнее, чем ярче и лучше было тогда написано. И зачем беречь раны прежней любви?.. (Хотя, по Тютчеву, скорее — надо беречь!)

Ладно. На правах лирической медитации восприми, читатель, эту страничку.

Итак — в путь!  
«Вперед, вперед, моя история!  
Лицо нас новое зовет!..»

Хотя — еще идет отдача в меня от выстрела в читателя предыдущей исповедью: слышится мне эта писклявая жалоба несколько в интонации ламентаций Фомы Опискина или Кармазинова... Ну что ж? Этим сравнением — и одолеем себя, и посмеемся вместе! Клякса-плакса в тексте это!..

Итак — к делу! В ходе этих «бесед Тютчева с Гачевым» был довольно детально разработан метод четырех стихий («земля», «вода», «воздух», «огонь»), которым удастся проникать чрез Космос — в Логос.

В частности, выявлена и применена некоторая Ф о н е т и к а с т и х и й, сводку которой и предлагаю ниже. Одно из названий этого, предстоящего раздела: «З в у ч н о с т ь К о с м о л о г о с а».

## О БАХТИНЕ

19.3.84. В е д у щ и й. А что, если?.. Ну, конечно! И Бахтину так воздам...

Значит, так. Когда в Саранске в 1970 году начал готовиться сборник статей к 75-летию М. М. Бахтина (вышел в 1973 г. с титулом: «Проблемы поэтики и истории литературы» — и там моя статья: «Космос Достоевского») и мне предложили участвовать, я послал первоначально туда эти свои «Подходы к фонетике стихий», предварив их размышлением о Бахтине. Статья эта тогда не пошла, но вот теперь чувствую, что, поскольку книга моя все более обретает и повествовательный план, ныне мне возможно и целесообразно дать этот текст вместе с преамбулой о Бахтине. Ибо, как мысленный разговор с самим Михаилом Михайловичем, как философическое письмо-исповедание мое ему, это писалось мною в особом старании мысли; там также и самоотличение мое, с ним в сравнении, содержится.

---

Бахтин — не совсем человек. Недаром и по имени своему он Михаил Михайлович — русский благой тотем, медведь, и фамилией «Бах! — тин» = тяжелое и тонкое (воистину здесь «сестры — тяжесть и нежность»). И по телу оказался усечен: от одной конечности он освобожден и приближен к шару, к «мандале» — образу Целого причтен. Передвигается он, медленно переступая, как слон, и вспоминаешь буддийские джатаки, где бодхи-

сатва в одном из воплощений становится благочестивым слоном, к кому идут на поклон и совет цари, или эллинского кентавра Хирона, мудрого наставника Ахилла.

И в трудах своих он расширил доступное человеческой мысли и высказыванию, дав некий трансцензус в беспредельно-духовное (в книге о Достоевском) и в материально-вещественное (в книге о Рабле). Разведены они оказались — и тем, в напряжении противостояния, подвергнуты длительной медитации, вслушиванию и проникновению, — и нам донесены их собственные смыслы, вздохи, голоса. И донес это на нашем языке, дивно его элиминируя: так просвечивая речь, чтоб излучал смыслы сам дух (в первой книге) или голосило бессловесное вещество (во второй).

На то наши рассечения. Целое едино. Меж разведенными полюсами — разряд молнии, и се — духовенство вещества<sup>1</sup> налицо, где всё во всё, и телесность сочтется духом, и вещи кричат метафизическими смыслами, суть тело-идеи, которые читать, свежевать надо.

Чтобы читать и доносить это тождество, потребен и иной язык — не элиминированный, самоубирающийся, как леса, но самодостовверный, в самой материи своей это «духовенство вещества» являющий. Если у Бахтина всякое «что» предстает *чрез* слово, поверх, на взаимоотражении высказываний, чему слово лишь посредник и доносчик, — то здесь ему *быть* трубно и увесисто, *глаголом*, — по тому слову, что «в начале бе Слово». Но оно не только «бе», было, но *есть*, и не в начале (когда еще ничего не было), но и ныне, в середине, средь всего пребывает.

То, к чему Бахтин прислушивается, любя и борясь, — это чужой голос: его понять как «я» и из его «я». И потому ступшевывает свой, чтоб не заглушал. Если германцы тождество пытались внять: «я — он», субъект — объект, то у Бахтина тождество: «ты — я», где другой — не «он», не предмет-объект воздействия и слова, но лицо первое. И себя он ставит в позицию «ты», второго лица — слушающего. А потом, отсюда, и иные духовные ситуации, от перемещений (как в алгебре —

---

<sup>1</sup> Термин — не без соотнесения с «веществом существования» Андрея Платонова и со статьей С. Бочарова на эту тему см. в кн.: Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985.

преобразования) возникающие, проникает. В итоге у него вырисовывается Целое, самооткрывающееся в диалоге, в многоголосии, — т. е. не монологом единого властного голоса, как в откровениях религий, но так, что и человек в этом разговоре собеседник. Конечно, когда Целое вещает (?) — нет, внутри тебя переговаривается, а нам лишь подслушать этот разговор удастся, — и тогда больше мы можем понять, глубже проникнуть в сердце и полость самого Целого, в его внутреннее устройство, чем когда оно, закупоренное и застегнутое, обращено к нам лицом как к объекту вещания.

Но... как перейти опять к уяснению своей линии и дела? Ничего не могу сказать, как честно заявить, что *я так не слышу*. Такой слух — плод интимного духовного общения в ситуации абсолютной доверительности, почти совершенно без покровов, где души просвечивают друг другу, как на рентгене, и докладывают, доносят услышанное. Тогда главная отмычка в глубинные смыслы бытия — это симпатия к «ты»-голосу, к ближнему, чтоб он совершенно растаял в своей особенности и при мне заговорил, как на духу, и чтоб воск характера его истаял на тепле моего участия. Или — утопия вселенского телесного братства в круге-шаркарнавале, где тоже растопляются всякие особенности и «я», но голосит единое политеистическое, языческое (языкатое) тело мира — в глоссалалии вавилонского столпотворения.

Мне ж, чтоб дослышаться до глубинного ворочанья бессловесного, довидеться до высокого света, надо было заткнуть уши (как на антенне, настраиваясь на волну, абстрагироваться от шумов), обособиться в броне своего существа (вания) и начать вслушиваться в себя: рыться как в шахте — скважине в глубь — вниз, и как в трубу подзорную из колодца вглядываться вверх, чтоб днем звезды увидеть. И заголосила эта труба как *tuba mirum*, и голос ее слышу как голос бытия, но монологично, как я-голос, но не вещающий (со-общающий, коммуникативный), а как прямо бытийствующий — т. е. не слово о бытии, но как слово-бытие, как тот язык, душа, любовь и свобода природы, о чем и чем глагодал Тютчев.

Но уже устал я от этого каскада громогласия «я»-высказываний, и уж заглушать мне уши впору от нутра своего, от этого внутреннего голоса: уж не *tuba* он *mirum*, но лязг и скрежет трассы магистральной. Тогда, оттолкнувшись, попробовал я занять внешнюю к нему



позицию, чтоб расслышать собственную материю и склад этого языка (вот, увы, ход западной мысли: Архимед — «дайте мне точку опоры...»); немецкая философия: понять нечто — значит сделать его *представлением*, объектом — ход, как раз глубже которого зачерпнул Бахтин: как быть в тождестве, слиянном, и слышать разное — неслиянные сознания, бытия, существования?)... Так что, пожалуй, я и внутри и, усилием, вне этого, о чем собираюсь говорить. Потому не может оно, предлагаемое сообщение, быть лишь объективно научным высказыванием о некоем предмете, — но одновременно лично-вопящим, кроваво-мясным, дневниково-исповедальным нельзя не быть ему. Соответственно и язык: будет это не только «о чем слово», но «что-слово» — т. е. не только высказыванье о предмете, но как бы самовысказыванье предмета.

Целое едино. Отверзнуться: и онтологически различиться, и нам открыться (уже в гносеологии) — оно может через самораскол, в котором оно и всё в нем творится и предстает через Двоицу; и теперь целое есть уже не единое, а тождество двух, духовенство вещества (иль материальность духовного — в ином повороте). Духовенство вещества имеет свое чиноначалие. Это «земля», «вода», «воздух», «огонь».

---

19.3.84. В е д у щ и й. На этом заканчивается преамбула о Бахтине. Далее уже пойдет то, что включено в нижеследующий текст, который я пытался приладить в печать под более прозрачным названием — тем, что сохраняется здесь. Это можно читать как своего рода трактат по национальной звуковой стилистике в пособие поэтам и исследователям поэзии. Такого рода опыты не раз проделывались в культуре: сопрячь со звуками языка определенные смыслы пытался и Платон в диалоге «Кратил»; и у Верлена и Андрея Белого, и у Хлебникова есть подобное! Да не смущает читателя наукообразная форма: для строгой науки все это звучит весьма фантастично, ибо паработано именно художественной интуицией и мышлением.



## ЯЗЫК КАК ГОЛОС НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ — И ЗВУКОПИСЬ В СЛОВЕ

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Ф. И. Тютчев

Как читатель мог уже давно заметить, в анализах стихотворений я постоянно применял звуко-смысловой метод, т. е. в звуках (а не только в словах) усматривал определенные смыслы и толковал их слоги — эти сложения звуков, телосложение слов — как сочетания первоэлементов природы: четырех стихий. Теперь пора раскрыть свои карты: обосновать и явить этот метод в его внутренней связи и полноте различий.

Звукопись в поэзии — дело известное и давно понимается как смысловыразительное средство. Трудное дело выражается трудными звуками — как еще Радищев отметил «в негладкости стиха»:

«Во свет рабства тьму претвори» из своей оды «Вольность» «изобразительное выражение трудности самого действия...»<sup>1</sup>

Но это — смыслонасыщенность уже второго уровня: умственной идее подбирается аналогичная ей звучность. Ну, а сами-то звуки языка — так уж и бессмысленны совсем? И нельзя ли порыться-подыскать их собственную, более низовую осмысленность?

Что есть, собственно, *смысл*? Это — связь с иным. С чем же связь у звуков языка? А с национальной природой, что образует пространство естественной акустики, которая в горах иная, чем в лесах или в степи.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Благой Д. Д. История русской литературы XVIII в. М., 1951, с. 560.

И как тела людей разных рас и народов адекватны местной природе, как этнос — по космосу, — так ли уж алогично предположить, что и звуки, которые образуют плоть-тело языка, в резонансе находятся со складом национальной природы? Язык ведь есть ее tuba mirum, «труба дивная», и если поэзия есть «богов орган живой», то не пуще ли еще и язык есть «орган живой» Природы данной, ей в адекват и в аккурат? Так что перевод с языка на язык — это с космоса на космос.

Во рту совершается таинство перетекания Космоса в Логос, материи — в дух: язык еще вещественен (звуки), но уже и спиритуален (смыслы). В фонетике каждого языка имеем портативный Космос в миниатюре: именно — *переносимый*, так что можно и не ездить в чужую страну («ума искать и ездить так далеко!»), чтобы постичь ее менталитет, а надо вслушиваться в язык...

Итак, натурфилософия языка, естествознание Логоса — вот какой опыт будет проделываться на последующих страницах. И он вполне отвечает потребности нашего века во взаимопроникновении гуманитарных и естественных наук, во взаимопросвечивании и познании одного через другое. Но для того нужно пробить изоляцию и привычку рассматривать гуманитарные явления лишь в своей компании и на языке общественных наук, а явления природы — на языке естествознания и математики. Отчасти уж совершается этот пробой в семиотике и структурализме: системный анализ и точные математические методы применяются в исследовании языка, литературы и искусства. Но то подход из Логоса и идеалий, сверху (или изнутри), мы же предлагаем теперь копнуть пониже и зайти из Космоса и Матери (и), явить некую физику поэзии.

Но для исследования такого рода нужна общая платформа и метаязык, на котором бы и физические, и поэтические явления могли встречаться и выражаться и узнавать друг во друге родное. Таким мне видится древний натурфилософский язык четырех стихий: отнесение всех явлений бытия в группы: «земля», «вода», «воздух», «огонь». Это ведь не просто материи, это и — символы; и поэтические образы в каждом произведении можно распределить и классифицировать по этим четырем стихиям, и естествознание свои явления издавна постигало как сочетания этих четырех элементов. Четыре стихии — это своеобразные матки-матрицы

всего в бытии. Они и основные элементы самого вещества бытия, и к тому же слышатся как основные термины метаязыка, которым можно все обозначать, зацеплять из бытия в сознание и сообщаться людям и понимать друг друга на уровне сознания.

Давно уже, и в двадцатом веке особенно, бьются люди над тем, чтобы создать поверх естественных национальных языков, слишком обремененных п(л)отной, тяжелой вещественностью, метаязык, которым бы обозначать всеединое, главное, общее, пребывающее. И вот изобретают язык условно-договорных знаков: А, В, С... Но они даже не символы. От них нет перехода к реалиям, к вещественности, от логоса — к космосу (да нет в них перехода и от нашего гносиса к самому логосу, имеющему бытийственно-коренное существование).

Язык же первоэлементов, чья морфология: «земля», «вода», «воздух», «огонь», а Эрос, т. е. движение, связь (Любовь и Вражда Эмпедокловы, притяжение и отталкивание современно-научные) = синтаксис, — этот метаязык нечего выдумывать: он есть и неизбежно пребывает в смене времен, в прибое племен и языков. Его термины вняты и эллинским натурфилософам, которые называли их «четырьмя стихиями», и индийским упаниадам, где они выступают как «махабхута» = великие элементы (правда, здесь пять: еще «эфир» — «акаша», а в разных системах больше еще). Но и современное научное сознание не будет от них отрешиваться. Ведь что такое четыре агрегатные состояния вещества, как не земля (= твердое), вода (= жидкое), воздух (= газообразное), огонь (= плазма)? Значит, материя, всяческая предметность мира укладывается в них, они ее зачерпывают.

Но они расширяемы и в духовную сторону: языки обиходный и поэтический непрерывно производят это зацепление духа баграми метафор и вся художественная образность мира распределима в семейства по гнездам четырех стихий. Но и дальше в зону духовного с ними можно углубиться. Например, аристотелевские *четыре причины* (категории уже чисто духовного порядка) допускают приуроченье к стихиям, и вероятное распределение может выглядеть так: земля = *материальная причина*, огонь = *деятельная причина*. Это кажется безусловным. Вода = *целевая причина*, энтелехия (ибо предполагает течение, откуда и куда); воздуху остается *формальная причина* (духовны, невещественны эйдосы,

идеи, хоть и световы они, огненны...). Таким образом, кроме физики, в них обозначается и метафизика, способность выражать идеальное. В этой универсальности большое преимущество этого метаязыка перед всяким возможным условно-договорным (система R, элемент q и т. д.). В нем всегда опущен корень в безусловное (материальное ли, духовное ли...).

И еще: радостна его демократичность, понятность, даже ребенку, который может опереться на вещественный уровень и понимать на нем, о чем идет речь, позволяя в то же время отвлеченным умам воспарять по стихиям в эмпирии духа и мыслить под ними его реалии. И поскольку никто не отлучен от этого метаязыка, по его каналам может и наше сознание подключаться к любому явлению и тексту и, его читая, как бы сотрудничать в представлении разных вещей и толковании их значений посредством некоторого совоображения.

Четыре первоэлемента имеют своих представителей во всех сферах, вещах, науках, деятельности — ибо все сложное составляется из них гармонически<sup>1</sup> в некое целое и самостоятельно способное бытовать. В геометрических фигурах: куб=земля, октаэдр=вода, икосаэдр=воздух, тетраэдр=огонь (как это приурочил Платон в «Тимее»). В струнном квартете: первая скрипка — огонь, вторая — воздух, альт — вода, виолончель — земля. В оркестре, при том, что все инструменты отчасти земля: медные (= обогненные, литые, чрез горнило прошедшие и закаленные) — огонь; деревянные духовые — воздух; струнные (из жил-нервов животных) — вода; ударные — земля. В растении: корень = земля, стебель (= русло) = вода, лист = воздух, цветок = огонь, свет. И т. д.

И в языках народов четыре элемента не могут не иметь своего представительства. Рот — микрокосмос, стяженная модель национального пространственно-временного континуума. И когда переходишь в разговоре на другой язык, — словно другую коробку (а не только челюсть) надо себе в рот вдвигать, чтобы верной была артикуляция. Попробуем же наметить некоторые со-

---

<sup>1</sup> Гармония — от греч. *harmodzo* — сколачивать. Гармония = плотник.

ответствия четырем стихиям в фонетике, выявляя тем. в частности, звучность русского космолога.

Вслушаемся в первые слоги-слова детей: «ма-ма», «па-па»... «М-м» — вода, течение, мягкое, влажное, туманное, усыпляющее. «М-м» — мычание; корова — вечно женственное, материнское. «А-а» — открытость полная рта — космоса. «А» — зов пространства и дыхание (воздух). Итак, слово «мама» — вода — воздух. Таков состав женского начала. Недаром Афродита — пеннорожденная, а пена на кромке меж водой и воздухом образуется.

«Па-па»: «п» — взрыв, вспышка, воздух, прорывающийся сквозь теснину земли и рождающий от трения искру. Значит, в «п» — образ деятельного начала, усилия, силы, напряжения («м» без усилия, нежно производится, само собой выливается, носовое — т. е. влажно-воздушное, певучее).

«Ба-ба» — вариант «ма-ма», но с добавлением увлажненной земли «б», которое через теснину мягко просачивается, в отличие от сухоогненного «п». И по идее «ба-ба» — синтез «ма-ма» и «па-па». Баба (бабушка) — уже не женщина. Эрос и пол из нее уже истек, она стала мужеподобна, а точнее — внепола, образом мировой целокупности и единства.

Итак, выводим, что все звонкие согласные — это земля, прорываемая водой или влажным воздухом, а не огненно-сухой струей.

«С-не-г» — важнейшее на Руси слово. «Н<sup>в</sup>» в отличие от «м»: «м» тянется при расслабленном рте и закрытых губах: звучит вся полость — весь космос. «Н» — язык к верхним зубам: смыканье, усилие, особенность какая-то, частность, форма в мире — значит: земля и форма намечаются. Но земля (язык) — к небу (= нёбу), и струя через нос — влажный воздух, водяной. «Н<sup>в</sup>» — мягкость. Создается она через приплющивание космоса и языка (который плашмя, палашом, а не острием), расширение рта — в ширь — даль. Мягкость связана с горизонтализацией пространства.

Западноевропейские языки не допускают смягчения согласных — даже перед гласными переднего ряда — ср. франц. l'été (лето). Возможная *мягкость* всех согласных в русском языке в зависимости от положения значит: 1) не самостоятельны звуки, не индивидуальны они, не тела, но артельны; 2) не могут не поддаться влекущей дали — шири, горизонтали, что здесь есть главное влия-

ние. А *оглушение конечных*: «снег» — сн'ек — означает вялость воды, недеятельность, воздух — ветер забывает. Ср. с этим самость западноевропейской женщины: независимо от положения (поста в обществе и профессии) сама хранит свой звук и сущность (женскую) всегда: В bread остается d и не переходит в t хоть на конце слова. Взаимозаменяемость же звонких и глухих в русском языке в зависимости от положения (= места и социально-языковой функции) выражает как бы «бабье» начало: мужик — баба, баба — мужик, их взаимопереходность.

«Е» = ширь. «И» = даль. «У» = даль — глубина, путь-дорога, уход, отсыл:  $\rightarrow \infty$  (однонаправленная бесконечность). «О» = замкнутость, полость. «О — У» = недра, утроба: и *утро* — оттуда; из *утробы* ночи и глубины выходит. «Ы» — вялое «и», мокрое, земное, сырое, при опущенном рте; это «и», отсыревшее от тяги русской матери = сырой земли — очень русский этот звук «ы» («и» — более сухоогненное).

«Красные» — «ьи» — обычное окончание множественного числа; «ые» как «ьи» — чистый отсыл в даль, где и таится множество и бесконечность. Хоть «ьи» — конец (окончание слова), но не как точка, а линия, не как атом, но как волна; это конец, переходящий в бесконечность, истаивание, рассеяние звука равномерно по вселенной. «Ы» — увязшая даль, даль в тумане, жалобный тягучий плач — всхлипыванье: ы-ы-ы... — безнадежное, неразрешимое и потому вялое, как тягомотина. Так дети или женщины от обиды вечной покорно стонут — дух облегчают. То есть, которые мокрые: дети и женщины — влажны (человек в детстве — женск, животен, кругл, как капля; в старости — мужеск, растителен, сух и прям). Мужчина плачет: «хэ-хэ» — всхлипываньями, пробивающимися (ср. «па-па» — взрыв), как кашель, а не сплошным тягучим гласным: о-а-ы-у.

Все *гласные* — это координаты космоса, его положения, основные структуры. «У» — закрытый, вытянутый в трубу; «А» — расслабленный, открытый, космос как он есть, без напряжения человеческих сил («А—а!» — самый *природный* крик), труда, участия челюсти: она просто опала, и воздух идет. «А» преобладает в русском языке — ср. аканье московского говора, который даже шар «О» (сомкнутость, тело, самость, индивид) склонен в безударном (незаявленном о

себе, безгласном) положении растворить и расслабить в «а».

Английское «ou»: soul, go — гласный вытянутый и ограниченный, как тело Англии; акустика тумана. Носовые гласные французского и польского космосов соответствуют роли женщины: дамы и пани — там. Ибо носовые — это влага + воздух = пена (Афродита). Смычные, взрывные, твердые, краткие звуки (Arbeit) германского космолога = огневоздух, прорывающий землю, сухую. Огонь и деятельность.

Влага — Волга. Вообще «влга» (ср. волглый воздух, мгла) — чистый образ русской воды. Здесь «а» — открытость и расслабленность, полый космос и полное пространство; «а» — самое естественное звучание — жизнь, чистое пространство, воздух. «ВЛГ» — основной комплекс звуков: все — звонкие, т. е. увлажненная земля, река в берегах. «Л» — сонорное, как «м»: тянется, длительность. Находясь между фрикативным вдувающимся, дующим «в» (фрикативный — букв. «трущийся» как струя о землю) и взрывным, как квант, камень и скала, «г» («к» — река), «л» их все размягчает и подчиняет длительной текучести. Близкое к «влг» сочетание и в индогерманском fl (pl): Flüß, плыть, pluit, blood.

А каково представительство стихии земли в фонетике? Земля — terra, Erde (tr-rd) — твердь, трение (в англ. earth — замена взрыва на фрикативный — свистящий, более тягучий, расслабленный, умеренный, морской). Везде здесь земля — сухая, твердое вещество, рокошет, дрожит форма, конечное тело.

Русская «земля» состоит из мягких, тягучих звуков, вяла (ср. Тютчев: «Здесь, где так вяло...»). Вместо tr(rd) — «мл» (млечность, кисель), т. е. водно-аморфные, женские звуки; се — водоземля (Erde — более сухая, обогненная земля). Русская «земля» — сырая твердь, мать-сыра. Все согласные здесь — мягкие: значит, с водо—далью, горизонталью связаны; это увод образа земли от формы, от конечности — в аморфную безответственную бесконечность. Но в то же время приподнимание к небу — нёбу, увод от тяги и веса, облегчение, овоздушнение, духовенство вещества.

Все звуки в этом слове тянуться могут сколько хочешь: «З<sup>b</sup>» — увлажненный ветер (зефир). Чистый



ветер выражается в «С» — свист над землей сухой; а «З» — ветер над влажной матерью = сырой землей. «Л<sup>б</sup>» — даль, дальняя: в этом звуке вода, сопряженная с далью. Кстати, «даль» — влаго-воздушный, т. е. женский тоже образ. «Л<sup>б</sup>». — текучая, уходящая вода по плоскости (шири).

Наконец — ударение на мягкое «а»: «земля», тогда как в terra, Erde ударение на щели «е»: узкость воздуха, ограниченность жизненного пространства, и к тому еще его стяженность через rd (*труд*, который здесь изыскивается повелением космоса). В русском «земля» упор не на земле как теле, форме определенной (ограниченной) и атоме, но на пространстве, воздухе открытом (без купола — черепа), на пустоте. Но пустота эта оженственна, увлажнена через мягкость «Л<sup>б</sup>»<sup>1</sup>. И недаром «ля» — членораздельный звук для чистой музыки (la-la). И услышал Гоголь именно песню плывущей над русским бесконечным простором. «Ля» как оженственное пространство есть Эросом пронизанное (*любовь, Liebe*) первичное состояние мира, еще на переходе от хаоса к космосу — к строю чрез лад (склад)<sup>2</sup>. Таким образом «ля», как влажный воздух, — тот дух, что носился над водами в первый день творенья. И поскольку череп неба не установлен, и бытие и жизнь еще не загнаны в подкупольное существование дома мироздания, это — мировое пространство в космических водах (т. е. хаос с потенцией самоорганизации чрез Эрос — любовь, всемирное тяготение), т. е. то, что в индийских Ведах мыслится в образе Варуны (греч. Урана). Это небо до неба как небосвода и тверди, которые как раз и должны удерживать космические воды от пролития и затопления жизни на земле и выпускают ее порциями — квантами ливней, дождей и гроз.

Исследуем внимательнее слово «Вода». Недаром есть «в», «а», все согласные — звонкие (в,д); слово близко к своему чистому комплексу «влга» (vlg). То же

---

<sup>1</sup> Недаром в более сухом болгарском космосе исчезло «л» и осталась «земля», как и в более южных землях Индии *bhumi*. Греческое *Gē* (Гея) — переходо к славяно-русской «земле»: «ге» «зе» и «э» шире *erd, ter* и приближается к открытому пространству «а».

<sup>2</sup> «Лад» — «любимый» в русских песнях. А Лада — предположительная богиня любви в древнеславянском пантеоне. И «лад» (мажор, минор) и «склад» (песни) суть одновременно термины музыки.

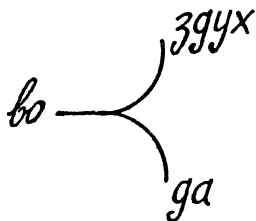
герм. water, Wasser, но мир подсушен здесь: d—t, и на конце отгранивание деятельным г; вода здесь более сухая. Переходно греч. hydor — вода промежуточная между западноевропейским water (с ним сближает деятельно-личностное начало г на конце) и славянским «вода» (с ним сближает большая мягкость, влажность, женственность — d, а не t).

Французское l'eau есть преобразование латинского aqua через убирание открытого пространства «а» в начале (откуда вода истекает) и в конце, куда втекает, — в мировое пространство. А в середине — смычка с жизнью земли и людей: «к» — смычно-низовое, телесное и хотя индивидуальное, но не личное, ибо не лицо в нем (перед), а низ, зад тела и рта-горла: задне-неб(ес)ный звук, это зад неба. «К» (qu) — антипод текучести, есть хватанье, greifen. «В» же (в aqua) — выпускание воды чрез трение о землю: вновь на свободу течения. Слово aqua — как гидростанция: «а» — вольное течение вод до плотины; «к» — преграда, плотина; «в» — продиранье воды сквозь трение турбин и шлюзов; «а» — вновь вольное течение. Французы вобрали открытый простор «а» в полость-шар, в тело «о», замкнув бытие. Причем в «о» стянулись три гласные — координаты — измерения пространства: «е» — ширина, «а» — высота, «и» — глубина — и образовали сход в нулевую точку «о» = 0 (ноль недаром кружочком обозначается как образ — и объема шара целого, и его центра, точки, атома).

Русская «вода»: «ва» — втекание в пространство; «д» — смычка, трение космических вод о землю в ее временном плену; «а» вновь нейтральное течение. «Д» в отличие от европейских t, s, k более мягко, податливо; не сухо-огненна, но сыра здесь земля. Русское близко к aqua: тоже есть wa (ва), открытость «а», вода втекает в воздух, в пустоту. Вода есть первое заполнение пустоты небытия, и заполнение тяжелое («ва» — «да» — опадания после взлетов согласных) в отличие от летучей самодержести «воздуха», «духа»: Geist, esprit, air. В отличие от воздуха, вода более увесиста, связана с низом открытого пространства («а»), его твердью, опадает.

«Воздух». В нем «в-о-д-у» — близость к воде: увлажен, значит, на Руси. Чтоб получился «воздух» из «вода», — открытое пространство «а», небытие и пустота, отменяется: ничто — на нечто; воздух — замена

и отмена пространства; вместо открытости, высоты и широты «а» является определенность, закрытость «о» и глубина «у». От феи земли ему даруются две новые разновидности трения: «з» и «х». «З» — звук Земли, ее дрожания в мировом пространстве, биения, трения и частотного волноиспускания; «з» — плач земли как новорожденного младенца, но бьющегося не в сухости (как «с» — свист, свет), а в космической материнской влаге мировых туманностей и вод. «Х» — тоже трение, но как придыхание, более тонкая материя, что и проскакивает через каждую грань и форму (а в этом — свойство: вездесущие — духа). «Ух!» — монада вылета



из глубины и взлета по траектории  $\swarrow$ , так же, как «Да!» = монада тверди — утверждения, веса, падения, прочеркивающая траекторию сверху вниз  $\searrow$ . То же и германское Ja (h).

Еще более тонкий, чем придыхание «х», звук — «й», звук почти невещественный, летучий, звук эфира. И в России он чаще всего заканчивает слово, выводя его в бесконечность, истаивание, как бы развеществляя каждое слово: «красный», «Сергей», «Василий» (ср. с этим грубо конечные, вещественные, определенные имена «Серж», «Базиль») <sup>1</sup>. Имя мужское имеет ту же структуру однонаправленной бесконечности  $\rightarrow \infty$  (т. е. имеет четкое начало, порог и откуда отталкиваться и уходить, но не имеет конца), что мы не раз уже отмечали внутри явлений русского космоса и образа

<sup>1</sup> 26.1.70. Женские же имена на Руси — на «а», т. е. заземление открытого пространства и опадание, тогда как «й» (j) = взлет. Кстати, на Западе: Анна — Энн, Катя — Кэт. (Англия — самый запад и самая твердость конца.) Франция уже дает Мари, Жюли — на «и», подобно мужским именам в России: женщина там легче, воздушнее. Германская женщина: Берта, Марта — уже переходна к русской, но еще жестка и суха.

мышления. В западноевропейских языках, напротив, типично фрикативное придыхание, *начинающее* слово: *homme, hold, hydor*; переходно украинское «г» (юго-запад славянского мира). Слово словно сгущается из бесконечности в тело, твердое и определенное к концу своему, по модели  $\infty \mapsto$ . Здесь происходит акт воплощения рассеянного бытия, тогда как на востоке Европы, в России, — акт рассеяния и возврата в рассеянное бытие.

Х (h) и Й (j) — уже звуки переходные к огню, пламени: в них самая тонкая материя и атомы. По Платону («Тимей»), фигура огня — тетраэдр, пирамида — самая тонкая, везде проскальзывает в порах. Кстати: *множественное число* выводит тело (точку) — в Даль, есть расщепление самости и расплескивание единицы лучами. *Единственное число* = точка, множественное = луч, и недаром оно оканчивается на далевые звуки «и», «ы», воздушно-свистящее s (в западноевропейских языках), на ширь e(n) — с вибрацией воздуха — воды (сонорного звука «п»), на «ай-ой» (ai-oi) в греческом и т. д. I и X — луч и два скрещенных луча из центра; X — модель солнца в лучах<sup>1</sup>.

Итак, через конечное в словах «х» «воздух» связан с огнем. Значит, каждая стихия: земля, вода, воздух, огонь — космична, содержит другие в себе, на своих входах и выходах: каждая есть универсум.

Вариант воздуха — «ветер». Он — деятель, творящий ширь (даль — герм. *wind*): в первоначально открытом пустом пространстве «а» свивает «а» в «е». У него суффикс деятеля «тер» (*ter*), он прорывает преграду *terra* и *Erde*. У них земное тяготение, натягивающее открытое пространство вниз и придающее ему форму «а». Ветер же, демиург и апостол горизонтали мира, врывается в силовое поле земного притяжения, изгибает его силовые линии-вертикали и сносит их вбок, стягивая

---

<sup>1</sup> Немецкое слово *Ich* (= Я) — воздух, огонь, имеет русскую структуру однонаправленной бесконечности  $\rightarrow \infty$ : имеет определенное начало I и бесконечность бытия в конце. Потому *Ich* могло стать в германской классической философии Архимедовой точкой опоры для выведения мира, множества бытия из единства: через отталкивание — отрицательность-диалектику. Русское же «я», состоящее из ja, где бесконечность в начале, антиподно немецкому *Ich* и никак не может стать началом, а разве что концом философского построения, сводом, а не выводом. Недаром и в алфавите оно перекочевало из начала («аз») в конец («я»).

небо и землю, сближая их в щелевом замке «е»: ведь при произношении «е» нёбо и нижняя челюсть (= нижняя створка мирового яйца — рта) = земля ближе друг к другу, нежели при произнесении «а». Ветер создает щелевой, приплюснутый космос, где главное — плоскость, горизонталь. То *ter*, что в слове *terra* привязано к «а», в слове «ветер» привязано к «е». И поскольку *ter* — деятель, здесь он орудье создания шири, ее роет, тогда как в *terra* он в мире шахтер.

Обратим внимание на сходство основных элементов, образующих стихии: ветер — *water* — *terra* (воздух — вода — земля). Значит, то, что у романских народов — земля, у германских — вода, у славянских — воздух?

«Тер» (*ter*) — идея деятеля. Значит, у романских народов деятельность связана с землей<sup>1</sup>, у германских — с водой (недаром германские народы: норманны, датчане, норвежцы, англосаксы — первые в мире мореплаватели), у славянских — с воздухом (поляк Коперник понял небо, а русские реактивные ракеты в небо взвились). «В» в словах «вода», «воздух», «ветер» есть вход в так или иначе сложенный универсум.

От «ветер» — переход в «свет». В обоих — «вет»: ведать, вещей, ветхий, завет, весь. *Св* — *вс* (*vs*) — все (совокупность) = свет = всё (старослав. СВЕ(Я)). Здесь совершается переход стихий в духовность сухую (тогда как воздух еще водян).

Итак, «ветер» на Руси — и деятель (*ter*), и ведун, всезнающий (*vet*). Ветер — ближайший к человеку узел стихий в русском космосе — производитель русской истории: татарская орда по горизонтали несется; ветер в городе = поэт среди черни (Пушкин); революция в поэме «Двенадцать» — «Ветер-ветер да белый снег» выбеливает город Руси от черни: революция видится поэту как побелка русского космоса<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Недаром *terr-ibilis* — ужасный, букв. «способный (стать) землей».

<sup>2</sup> И именно когда произошла на центрифуге Истории (= колеса) из серого вещества русской серенькой природы, серого неба и серо-зёма, на одной стороне выделка чистой белизны: вечной зимы и савана смерти, чистой безжизненной духовности («белые»), — на другом полюсе началась конденсация жизни, образование кровяных телец («красные»).

«Св» — «вс» — всепроникающее (через каждое вещество, землю, форму) дыхание знаменует. «С» — звук духа на переходе в свет (Geist, spiritus — огненные) и даже собственно *огня*: солнце. «С» — звук пламени, свистит: с этим звуком свет летит — самое легкое и тонкое вещество. «С» чередуется с «х» («дух» — «дуси» — мн. число от «дух») и «х» — с «й» (j). Это уже звуки огня—света. Азь — ас — ай — йа — я. Азь — Ich немецкое («з» чередуется с «х») и I — «ай» английское («З» — «Х» — «Й»). Это все звуки искры божией, чем и является в нас дух, душа и личность. «Я» — пылинка света, «квант», фотон.

«Огонь» — ignis, Agni. Главное сочетание: gni — гнь (ср. гнев — воспламенение, страсть геенны огненной). Германское Feuer, fire; feu франкское (как и в l'eau) и огонь в полость, шаровидность и туловище (oi, ai, oe) из открытого пространства вводит. В отличие от влажно-звонкого (в), открывающего воду (Wasser) и воздух, здесь сухое-глухое f (ф). Это везде слово — взрыв, где вначале трение — удар «ф» о землю, сквозь щель прорыва, затем сразу резко расширяется, взметывается в открытое пространство: «о» («фойер», «фё») или даже «а» («файе») и там, из сочетания первотолчка-импульса-удара-взрыва «ф» и пространства мира «а» — образуется й, ь, j — «я», духовная искра, волна. Это «й» (j) есть и в германском, и в английском; и французское feu звучит тихим истаеванием в конце слова. И в русском языке «ь» — самая тонкая сила: без своего вещества — звука, но смягчает, утончает материю предыдущего звука.

Русское «огонь» и «огнь». Порядок обратный: пространство («о», «а» — в «Агни» индийском), далее взрыв в глотке, в заднюю часть рта: «г» (тогда как «ф» — перед ртом). «А» — открытое пространство, пустое; «г» — щель в утробу, в недра, в Тартар, в Аид («г» — «к» — звуки фекалий: «гуано», «кал»). Затем звук перемещается после этих бросков из полюса в полюс — в срединно-верхнюю область носовую, влажную, водную («н»), смягчается там и вылетает уже тонкой волной «й» (ь). Так «огнь» произведен сочетанием, проносом сквозь, соучастием пространства—воздуха («а», «о»), земли («г», «ф»), воды («н»).

Русский «огонь» ближе к «воде», ее мягкости, нежели к твердости формы Erde и terra. В германстве же и Feuer, и Erde близкозвучны чрез личностно-трудо-

вое «р». *Огнеземля* — основа германского космоса, тогда как русского *благовоздух*. И огонь русский более связан с воздухом (пожары), чем с землей, в отличие от германского рудно-трудового огня недр, ремесла гномов-нибелунгов, горна в кузне.

У Тютчева — «огнь» («Как над горячею золой...»), у Пушкина — «угль, пылающий огнем» («Пророк»). Таков огонь на русский слух: удар на первую гласную, вспышка о смычную согласную заднеязычную — «г» (резкий переброс с переда рта — в зад) и взметывается вверх всполошенная группа согласных, как прах — в пепел. Подобный же взлет, как языка пламени вверх, и в Feuer, fire. «Вода» же — два открытых звука и опадание сверху вниз, стекание звука и капель.

Онегин, Ставрогин — имена из стихии огня, Люциферы, огнесветные<sup>1</sup> (а не темный лишь в них огонь — жар). Обломов (абломаф) = «а—о—а», вода и «бл» — влага, голубь — баба. Есть в имени его некоторая влажная земля («бл»), тело белое, рассыпчатое, и в конце страдательный взлет воз-духа (аф-ах!). «Маф» = Ма + + ух = пена. Но нуль огня, а без его помощи земля и воздух недействительны, не могут отслоиться от засасывающего тяготения воды, подняться над ней. Имя соответствует образу мужик-баба, тюфяк, ба́бье в русском.

Итак, вслушавшись в слова, их звучание в связи со значением, убеждаемся, что недаром именно такие наименования, в таких сочетаниях звуков, языки народов откристаллизовали стихиям и вещам в ходе истории, как перелива природы в человечество. Космос рта — наш Олимп, седалище божеств — сутей — идей — форм — фигур. Небо — нёбо, небосвод, крыша, купол. Мир этот продувается (проходен, значит, а не в себе и для себя закупоренно существует; имеет вне себя начало и цель, с ними сообщается и ими жив и организуется) — два отверстия имеет: переднее нам дает жизнь, силы; вход оттуда и воз—духа—дыхания, и пособие пищи; отсюда небо и пространство в нас втекают, как в гавань и залив. Позади же рта дыра в Аид, в утробу, где конец, невидаль, тьма кромешная и геенна огненная нутра (там перевариванье в котле желудка идет, огненные реки кровообращаются, как Перифлегетонт, Ахерон; леденящий стужею Коцит —

---

<sup>1</sup> И Демон Лермонтова — «из пламя и света».

река лимфы: Стикс — озеро мочевого пузыря и т. д.). Но оттуда, из смерти, — крепость нашей личности и самостояния, держания в бытии. И на выдохе ведь язык, глаголанье наше производится, т. е. из нас его первоначало, из недр. Оттуда дует и сила исходит, энергия на звук подается.

В полости = пустоте космоса рта я з ы к = демиург, бог-творец, языкотворец, личность, самость, «я», персона. Язык — атом, тело, в пространстве взвешенное, как и человек. Язык сочетает в себе огонь (язык пламени) и воду (язык — волна по форме), растение (неподвижно закреплен внизу корнем) и животное (в остальном самодвижен, елозит, катается туда-сюда, высовывается, свободен балаболить). Потому Логос есть жизнь (от Иоанна, I,4), срединный мир жизни собой моделируя. Язык = я; прикасаясь к тому или иному месту космоса как инструмента (нёбо, губы, зубы), издают в нем звук, равно как и дело всякое и вещь есть единое произведение «я» и мира. Звук, что производится только языком (без нёба, губ), лишь под струей духа, — это «р-р-р». «Р» — звук «я». Все остальные звуки — или при открытом рте, или прорывая теснину ту или иную; нигде то, что я через свою активность создаю членораздельный звук, так не явно, как в «р-р...»: язык дрожит, вибрирует, весь — струна, бьется, как пульс сердца и ток времени уходящих мгновений (а состав «я» из этого — из времени, как это исследовал Кант: «я» и Время суть внутреннего чувства образования). Потому прибавление «р» к любому гласному субъективизирует звук природы и причащает к человечеству, истории, личности. То звук истории, трудов, гордыни.

Г у б ы в космосе рта — суть мягкое, женское, влажное, влагалище — стихия воды. З у б ы — кость, твердь, горы. Парность губ и зуб = вода дублирована через землю, повторена эхом. Язык — один, *единица*, единый творец и образователь единства в космосе рта. Губы — *двоица*, как и по пифагорейским парам: чет — женское. Двоица — начало всего, раскол, различие, распад Целого (грехопадение, по мифу, через женское начало произошло, чрез оттяжку Целого на себя). Язык — лицо; губы = различие, т. е. расстриженье лица. Образуются полюса, и возникает Эрос — как всемирное тяготение и организатор всего. Зубы — много их, начало *множества* в мире; земля — источник множества особых форм, особей, тел.



По фигурам: полость рта = шар, язык = ось и центр (гора Меру в индийском космосе). Губы = круг, кольцо, замкнутость, как вода — капля, шар, равенство себе, самодовление, покой и ровность женского начала в мире. И когда Эрос — организатор (= естественный отбор природы), все в мире о-кэй.

Зубы же — не сходятся концы с концами, само-недостаточность, разомкнутость полусводов, арок. Зуб — нож — укол — смерть. Они сами — множество, и их функция — крошить — раскрашивать единое, поступающее в рот (пищу, воду, иль дыхание — на звук гот или иной «лбжить»).

Нос и носовая полость = небо над небом: влажное, оттуда дожди, грозы и гром (сморканье — трубный звук, а нос — *tuba mirum*). Ведь семь небес-то: небо над небом; потом еще глаза — небо солнца, чело — новая сфера; звезды — волосы (только нам лишь наконецники звезд-лучей видны).

Г л а с н ы е звуки образуются во рту без участия языка, значит, суть безличные *идеи чистого пространства* самого по себе. Гласные — звучание как бы «догрехопаденного» мира, до вхождения человека, а с ним — трения, шумов, скрежета зубовного языков. А, О, У, Ы, И, Е — тот или иной склад пространственного континуума, довременного (чувство времени вносит — «я»). Каждый из них — это в вечности пребывающий, домирный *эон* гностиков. В семитских языках (арабском, древнееврейском) тела слов состоят из согласных, ими в записи обозначаются человеческие смыслы; когда же меха слов надуваются, произносясь, входящими в них гласными, чрез них словно из бытия изливаются метафизические, трансцендентные содержания: оттуда несутся структуры, отношения, склонения.

У Аристиды Квинтилиана в трактате «О Музыке» (кн. II, гл. 13) рассуждение о *мужественных и женственных звуках*: «Вообще говоря, когда рот раскрывается широко и в то же время не столько в стороны, сколько вверх, звучание приобретает более значительный и мужественный характер. При нейтральном же и широком расположении звукообразующих органов произношение будет ослабленным и имеет женственный характер. Таким образом, среди долгих звуков мужскую природу имеет звук «о» (омега), поскольку он произносится при более округленных и поджатых губах, в то время как звук «э» (эта) имеет наиболее женский

характер: при его произнесении дыхание как бы расходится вширь и расслабляется... Из звуков с переменной долготой (дихронных) звучание долгого «а» (альфа) является самым «сильным» (пер. Э. Зильбермана, рукопись).

В «а» вертикаль подчеркнута. И недаром первый человек мужчина назван ADAM, а первая женщина — EVA, где подчеркнута горизонталь (хотя по-древне-еврейски и она Хава).

Квинтилиан пишет далее о «различном употреблении этих звуков в диалектах, соответствующем характеру их носителей, а именно в дорийском и ионийском: дорийцы избегают пользоваться женственным «эта» и отдают предпочтение более мужественному «альфа» (там же). И это факт, что в Элладе в войнах дорийцы, спартанцы брали верх над более женственными, близкими к ионийцам, афинянами. И в России недаром централизация и объединение произошло не под е-я-кающими рязанцами, и даже не под окающими волжанами, но под акающими москвичами.

В склонении слово кланяется этим ипостасям космоса — гласным как мироуправителям. Недаром на Руси «гласными» назывались начальники, судьи, глашатаи. И немецкое Vogt — наместник, от латинского vocare, отчего и vocales — гласные. Им. п. «Стол /-/-». «Стол-а»: поклон чистому открытому пространству, чьи мы все, кто наш родитель: это падение перед предками; поза — асана — падеж Родительный. «Стол-у»: склонение в глубину, от себя уход, падеж самоотдачи, жертвы — подаяния: Дательный. «Стол-ом»: предмет есть не самость безграничная (как в Именительном), но определен, окружен, сжат, сбит, превращен в орудие, тварь-орудие творения форм, шаров, тел: асана — падеж Творительный. «Стол-е» поклон шири (недаром Ablativus от корня latus широкий, сторона), распростертость слова плашмя (положило себя, предложило, отложило) — поза предложения, падеж Предложный. «Стол-ы» («земл-и»): «ы» и «и» — идеи дали, множества, бесконечности, куда уходит слово от единства единицы, и т. д.

Язык с падежным склонением и без него — разница в кардинальной структуре национальных космосов. Значит, русский мир таков, что здесь имя (вещь), человек, индивид — не твердая самостоятельность, а есть в принципе склоняемость, ориентированность из людского на

чистое бытие. И эта с ним спаянность входит прямо в состав вещи и слова, а не есть внешняя связь, как в *аналитических* языках, где слово незыблемо, а привязки, суставы, шарниры меняются (предлоги) и подкладывают его в разные функции и контексты. Слово — человек здесь более в себе, в собственном космосе человечества, труда, истории. Переходный склад космоса в Германии: падежи есть, но мало, и главное изменение обособлено от слова в низкопоклонство приставной части — артикля: он склоняется, а слово относительно самостно, независимо.

*Окончания родов* тоже не без значения. Мужеский — прямой, без склонения — окончания, огневой, вертикально вверх устремленный. Женский — *а*, открывание пространства чрез припадание вниз, вес и тяготение. *А* — самый сильный падеж — падение. Все остальные гласные зоны = склады космоса — уже промежуточны. Таковым является *о* — срединность обозначающее и средний род, то есть без-род, не-род оканчивающее. «*О*» — и шар, который есть образ Целого (бытия до раскола на полы — половинки), мировое яйцо и центр. «*О*», очевидно, — до мужского взмывания языка пламени вверх и женского припадания вниз, в «*а*». «*О-е*», окончания среднего рода, и по положению в пространстве суть звуки средней высоты, стяжения рта у центра своего.

При «*аканьи*» рот раскрыт: это вопрос — ожидание, вопросительно-доверчивое, впускающее (русская всевосприимчивость и всепонимание) отношение к миру (недаром переспрос — на этом звуке: «*а?*», «*ась?*»). В немецком языке не то что «*о*» распускается в «*а*», но само «*а*» тяготеет к сворачиванью, замыканию во всяческих дифтонгах (*au*, *ai*) или к закрыванию дверцей-ширмочкой согласного: *auf*, *aus*, *an*, *ein* — основные здесь предлоги-приставки, тогда как в русском основные — с открытым «*а*»: «*на*», «*по*», «*про*», «*за*» и вообще с открытым гласным: «*при*», «*вы*». В немецком из множества продуктивных приставок лишь одно *zu* представляет собой открытый слог. Все это — замкнутость в себе, свой дом; *Haus* (в отличие от *Raum*, пространства), свое «*я*», захлопнутость двери, самодостаточность там, в *Innere*. Отношение к миру — не открыто-доверчивое, впускающее его самого, сколько оно влезет в меня входить, но отмеренное моим открыванием двери: сколько уж я впускаю. Это отношение к миру

упруго, наступающее, деятельное, при стяженности меня в кулак (der Faust) = Фауст. В понятии ж мира — априорная подозрительность к бытию, в мышлении — критика (чистого разума и метафизики — Кант; природы духом — Гегель): пусть бытие оправдается, докажет себя перед судом рассудка нашего (Verstand = букв. «обстой», штанга). И если в русском языке по(н)ятие, восприятие — акты впускающие, приветливые, то в немецком они хватающие — Begriff, Auffassung, и меньше от приятия — nehmen: Wahr-nehmen, Ver-nunft.

Если же гласный звук начинает слово, то и здесь немецкий язык не дает пространству втечь и выступить самому по себе, но предваряет его Knacklaut'ом — сильным «гортанным звуком, который напоминает короткое глухое покашливанье»<sup>1</sup> — т. е. заранее отпор изнутри во вне дается: кашель — выброс нутра, струи воздуха — как выпад шпаги в пространство. Это активное заявление «Я» о том, что и в гласном оно тоже полагает «Не Я», а не дает ему самому по себе заявиться, предваряет его своим сигналом — кратким, т. е. из времени: Временем вводит Пространство.

*Долгота и краткость гласных* в западноевропейских языках имеет смыслообразующее значение, в отличие от русской аморфной длины звука: длительность не смысла, время в этом космосе не имеет значения. И в музыке: русская песня распевом славится — протягиваньем гласного звука в зависимости от настроения, от души, а не так, как в германском космологосе, где протяженность или краткость от души отделены, а суть формы объективного существования смысла, духа, рассудка, как готовые априорные стандартные длительности — кирпичи одинарные и двойные, как трубы и регистры органа. Но зато и строить в этом метрованном звуковом пространстве способнее — готические соборы-дома симфоний воздвигать: звук тверд, обожжен, огне-земен, а не расползается, как российская мать-сыра земля, так что опереться нельзя (текучи русские мелодии, и музыка не как постройка из кратких мотивов — ср. темы Бетховена, а как непрерывное распевание, мелодический поток: Чайковский, Рахманинов, Шостакович). Русская незначимость длительности

---

<sup>1</sup> Гадд Н. Г. и Браве Л. Я. Грамматика немецкого языка. М., 1946, с. 9.

звука и склонность растягивать речь — это Время в услужении Пространства: ширь и даль здесь самостны, а время не обладает собственным строем и организацией, растекаемо. В германстве же пространство прибрано и стяжено в энергетический волевой жизненный квант, — во время, в то, что при нас, при «я», в дом — Haus; здесь оно опрятно, измерено, культивировано, а духовное пространство окантовано Кантом. В России же поля, леса немеряны.

С о г л а с н ы е — своевольные, тварное бытие, звуки вещества, материи, земли. Если гласный есть представитель пространства, то согласный — помещения, нашего дома, человечества. Образуются согласные мукой духа, прорывающегося сквозь теснины земли, от страданий души в плоти плену<sup>1</sup>. Звонкие = увлажненные, материнские. Глухие = сухие, огненные, мужские.

*Глухие взрывные* = искры о камень, звуки-кресало, огниво о твердую землю («п», «т», «к»). Сначала смыкание, предел, тюрьма, заключение, замок. Потом вырывание духа на свободу, прорыв, брешь в стене губ, в кремле челюстей зубчатых. Это звуки борьбы, энергии, свободы — против приплющиванья, падения, тяготения. Это звуки огнеземли, труда.

*Глухие фрикативные* — более гибкие, смиренные, покладистые. Да и преграды им такой нет: нет запора, а засов полуоткрыт, и струя воздуха, хотя и с некоторыми уронами, всё ж просачивается: «Ф», «С», «Х». Это звуки дыхания, стихии воздуха, ветра.

Труднее *аффрикатам* («Ц» = «ТС»): приняли на себя крест смычки, посредники между огнем (взрывные, смычные) и воздухом (фрикативные, трущиеся). «Ж», «Ш», «Щ», «Ч» — трение шумное, воздух-земля; мало воздуха, больше земли. «Щ» совсем ползает, сырое, стелется. «Ч» еще подпрыгивает к смычности, ковыляет,

---

<sup>1</sup> Согласные — из *con-sonantes*, букв. *co-звучные*, совместно звучащие, призвуки. Они примыкают к данному (в гласном) складу космоса и тем предопределены; однако в них есть световое «с» — личностное, самостоятельное, опора свободы воли. Так что если я согласен — значит, с гласным, но не от него только пригнут, а и от себя к нему склонен. Согласие — *con-cordia* = *co-сердие*: единство у нас с космосом через равноцентрие наше с ним, на одну ось нанизаны. Расхождение же — из раз-личия, т. е. от лиц разных («с» — на лице, в глазу помещается — свет), ипостасей; т. е. — от конечностей разность и разноволие, а в сердце-центре-ядре мы одно.

бесенок, черт. «Чаща» — сырой воздух, оседающий к сыроземле и ее тьме («ночь»). «Борщ» — недаром слово для симпозиума плодов земли, их вече.

*Сонорные* звуки «Р» и «Л» — с сугубым участием языка = «я», наиболее личностные, недаром даже сло-гообразующими бывают, т. е. на правах гласных склады-вают космос: Р,Л — в сербском языке, например, а раньше — в старославянском: ВЪЛКЪ, СМРЬТЬ. Сонорные — почти гласные. Причем «Р» — мужская ипостась личностного начала: твердость, огненность, быстрыми вспышками и мелким суетливым биением дрожит; а «Л» — водяность, плавность, мягкость — женское начало.

Интересно продумать, в какой последовательности ребенок, входя в мир, входит в космос языка и осваивается в нем. Освоение со звуком — сигнал и симптом того, что определенное отношение с какой-то стороной бытия завязалось. И путь этот: от «А» до «Р». «А» — самый расслабленный звук, почти не отработанный обществом, естественный (недаром он детям — сигнал для опораживания — т. е. опустошения, открывания, выхода в открытое пространство — снизу, да и сверху, когда доктор ложечкой сверху наш сосуд и полость в пространство размыкает). Последними осваиваются «Л» и «Р». Это звуки пола. Подходя к ним, ребенок сначала пользуется некими их заместителями: вместо «л» — «в», скорее как английское билабиальное w («вошадь») — звук губной, что произносится безо всякого ведома «я» — языка, им безучастно, несамостно, а как ветер, воздух в некую природную пещеру, входит и выходит, завывая. Вместо «р» — «й»; («йбёнок»). «Й», как и «в», — дуновение, но «в» — с животом-голосом, с напряжением диафрагмы, жизни животной, воды; а «й» — легкое, не из живота, а из легких, просто некое трение во рту производя и тем об идее возможного согласного (= свободовольного) вообще заявляя.

Ј и w — *semiconsonantes*, *полугласные*. Так, мой ребенок этим звуком замещал не только «р», но и «н»: говорил «йебо» вместо «небо». Когда подошла пора освоиться в своем поле и одновременно в личности своей и пошло дитя на штурм «р», — то сначала вместо него употребляется «л», чем подтверждается, что в начале существование цело, бесполо, и взаимозаменяемы потенциально мужское и женское. Затем начинается раз-

личие, но вместо «Р» звучит некое задненёбное булькающее хрипение: «гх», картавость, как у Денисова в «Войне и мире». Некоторые существа так и остаются ходить по свету с недовывяленным полом. Разный характер «р» у народов: груссированье, раскатистость, картавость, карканье, его яркость, глухость, помещается ли оно в переду рта или ближе к задку и низу, — говорят о различных отношениях между передом и задом, между отцовским и материнским, между свето-воздухом-пространством и землей и водой. Глубокое, задненёбное «р» свидетельствует о большей связанности матерью и веществом; легкое переднее, верхнее, русское «р» — воздушно-световое, растворенное в пространстве. Груссированье язычком в средней полости рта — о самочувствии особенности, атомарности говорит.

*Носовые* «М», «Н» — небо, туман, мгла, Himmel, Nebel. То не звуки уж земли, а песни неба и даже занебесного пространства, и влаги потунебесных космических вод. Это наименее личные из звуков: недаром усыпляющие они, убаюкивающие, на сон клонят, а во сне — истаевают наша личность. Насколько «р» — звук бодрствования, настолько «м» — звук сна. И недаром женское начало с него начинается: *Мать*<sup>1</sup>. При произнесении «М» звучит просто закрытая полость рта как черный ящик, а что внутри — неважно. Влажный воздух, тяжелый протекает над закрытым куполом неба, как Океан обтекает не только шар земли, но и весь мир, вместе с небом (см. у Тютчева: «Как Океан объемлет шар земной, Земная жизнь кругом объята снами»). Океан — и сон, и космические воды<sup>2</sup>.

«Н» — более легкий звук, есть просвет и надежда; полуоткрытость рта, продох и большая сухость (чем в «м»). При «М» дрожит тяжелый низ в космосе рта, осевшие облака и роса, атмосфера облегающая. При «Н» дрожит верх, небо.

А что есть в русском языке *оглушение* и *смягчение* согласных? Оглушение: «сад» — «сат». «Д» — влажная

---

<sup>1</sup> «Мать при обращении слогов дает «тьма»: (ть) мать, (ма) + тьма, ма(ть)ма. «Материя» (философская категория) означает источно начало материнское и темное.

<sup>2</sup> Ребеночек в испуге бормочет: «Ой, я спать хочу, я спать хочу!», — что равно призыванию: «Мама!» Уснуть = вновь забраться в мать (смерть?) — ср. Гамлетово: «Умереть, уснуть...» И детское: «Ой, я спать хочу!» равномысленно мольбе одессита: «Ой, мамочка, роди меня обратно!»

огнеземля («дым») усыхает в струе воздуха и глохнет на ветру и в даль уносимая. Все глухие — домен *воздуха* (слух, ухо) и земли: об нее отдается, трется. Оглушение = выветривание слов и звуков, как пород.

А *смягчение*? Ведь *ј*, «ь» — самые тонкие звуки, должны бы за материю огня представлять. Но, по слуху и по душе, смягчение воспринимается как увлажнение, орошение — женское воздействие. При смягчении рот расширяется слегка и приподнимается: все облегчается, значит, состав вещества утончается, но не резко и не грубо (как если б сразу взметывалась материя земли вверх, образовывались бы пустоты и в эти поры воздух заходил), а постепенно, через ближайшее к земле посредство воды (а не более отдаленное — воздуха), и возникает легкая пламенность. Может, смягчение — огневода? Ну да: смягчение — нежность, ласка звуку, в воды Эроса его погружение <sup>1</sup>.

Оригинальной (в сравнении с западноевропейскими языками) звучностью обладают русские действительные *причастия*: *грозящий*, *ушедший* — сии шипения, поползновения, шелестения воздухом о землю, причем смоченную, мать-сыру (о сухую землю трение дает «ф», «с» и т. д.). Большая трудность деятелю в России: только он огнем воспламенится и воспарит — как ветром его загнет, а тяга земли пригнет и окунет, загасить стремясь, и мука здесь огню среди сыроземли, Петру на Неве, среди топей и блат <sup>2</sup> (ср. «Проблеск» тютчевский). Действительное причастие в западноевропейских языках: *frightening*, *gone* (англ.), *kommend* (нем.), *chantant* (фр.) — все на «Н», «НГ», «НД» — возвышенно-нёбны, небом благословенны действия с землей и орошены милостью: нет шипения. В русском языке аналогичной светло-небесной возвышенной музыкальностью обладают страдательные причастия на *-енн*, *-анн*, «испуганный», «сказанный», «благословенный»... Это вознесение на второе (носовое) небо вверх. Напро-

<sup>1</sup> Так что, если оглушение = выветривание, то смягчение = гидротермальная купель звуковым породам для их метаморфизма — палатализации.

<sup>2</sup> Засиле шипящих в польском языке, где даже «р» превращается в «ж» (г — rz), есть тотальное отсыревание, промозглость космоса, тушение огня, шипенье искр, ветром в воду загоняемых. Необычайно сильна тяга и власть женского здесь начала сыроземли, и не случайно именно здесь возмущенный дух мог так в негодовании оттолкнуться и взвиться, чтоб объявить это тяготение Земли неистиной и точку опоры поместить в Солнце (гелиоцентрическая система Коперника).



тив, страдательные причастия в западноевропейских языках имеют более жесткую, резкую, глухую, изменную звучность: *ornatus, gesagt*; страдание здесь некрасиво, терпение не эстетично; прекрасно действие, и они на него благословлены естественным складом космоса — природой. Но природа и ее склад — лишь один и частичный регулятор бытия человечества, историй стран и народов. Так что еще бабушка надвое сказала, где, когда и что более бытийственно почтенно и всецелым благословенно...

Вдумываюсь глубже в тот факт, что звуки языка — на выдохе лишь произносятся могут. На вдохе получиться могут лишь «А» (вбирание, вхождение открытого пространства в нас) и «И» — втекание дали в нашу щель. Но «О», «У» суть звуки глубины, которую мы собой производим, вносим в бытие, даруем; «Е» — перед, лицо, личность; «Ы» — выдох, выход на мир, испускание духа, отверзание, распад «я», его растекание в мировой Океан.

Если бы звуки языка произносить на вдохе, тогда они были бы произведениями бытия в нас, нами, и носили бы его прямой свет, истину и идеи, мысли в себе. Но звуки и слова образуются, имея источником пещеру нашего тела, его очаг — огонь, сердце; очевидный и непосредственный импульс они имеют в нашем «я», суть наш выпад в бытие наугад, в свет — исходя из теней (все использую образ Платоновой *Пещеры* в седьмой книге «Государства». Человек — эта пещера и есть). Язык — не вклад космоса в нас, а наш вклад в космос: ему мы предварительно создаем модель в черном ящике рта и через мотор языка, сей двигатель там внутреннего сгорания («бьется в тесной печурке огонь»), — испускаем волны, тревожа мир<sup>1</sup>.

Вот где корень проблемы *гносеологии*: не в нас бытие словом входит, а из нас слово на бытие выходит, и ему теперь нас понимать, а мы-то думаем, что,

---

<sup>1</sup> Вот почему такое бытийственно-онтологическое значение дается в Ведах и Упанишадах звучанию песнопения: «вач», «рич», «удгитха» — ибо это наш, от людей, вклад в космос, сотворение новой стихии, отличной от присутствующих уже в природе четырех, — и она должна входить в мир и укладываться в нем соразмерно с остальными. И «Брахман» есть и высшая духовная сущность, и молитва, и жрец, ее творящий. Словесная молитва есть метеор, ядро, что взвивается в космос, чтоб, например, по утрам выводить Солнце на небо; и культ создает плазму, в которой могут жить и питаться боги.

говоря, — познаем! Вот почему молчание = золото (эпитет Солнца): когда мы молчим, в нас бытие само вливается беспрепятственно золотыми лучами — и тогда мы истинно познаем, ибо внимаем. Когда ж говорим, мы выталкиваем снаряды слов и расталкиваем грубо их локтями бытие, отталкивая его от себя.

Так вот где источник независимости мыслей от звуков, духа от природы! В самом деле: сколь истинно то, что космос нашего рта, языка, настроен в резонанс с национальным космологосом, и вся физика там гнездится и имеет в разных точках свое представительство (что я и толковал до сих пор), — столь же верно, что мысль безразлична к словесности и звучности и может для своего выражения, в своих целях пользоваться любыми словами, совершенно абстрагируясь и не взирая на космические соответствия и привязи составляющих их звуков. В этом наша, человечества, свобода, независимость от природы.

Сентябрь 1966

---

26.3.84. Ведущий. Конец 1966 и пол-67-го писался «Русский Эрос». Предложили мне из «Soviet Life» порассуждать для западного читателя на тему: «Почему секс не стал магистральной темой русской литературы?» — но, увлекшись, я статьи не написал, а от узкого «секса» перешел к космическому Эросу и стал его варианты толковать в разных космологосах, так что в итоге вышел из меня еще один мастодонт тысячестраничный, а не статечка-эссе. Эссе — pissег. А тут — по-большому! <sup>1</sup>

(Ой, трепещу: опять стилистическое преступление! Такие слова можно — ну, в жанре «деревенской прозы», допустим, но в рассуждении о культуре?! Скандал! — Но таким-то сдвигом жанра и стиля и можно их понять: лишь нарушив их гладкость и упокоенность в себе; тогда они (формы и жанры мышления и слова) начинают реагировать, возмущаться — и от себя свою нам истину и суть проговаривать. Это ж опыт я ставлю, научный эксперимент — с помощью языка и стиля! *Чтобы понять нечто, надо его пронять!*)

---

<sup>1</sup> Этой строки — нет! То есть, она есть, но ее как бы и нет для того, кому, чьему слуху, она претит: ему скажем: «Не любо — не слушай, а врать не мешай!» Тут — *значащее* отсутствие (как минусовое число в математике): *нет*, но со сведением о том, *чего* нет. Даже патент беру на такой прием: уничтожения — с сохранением. В е д. 17.9.85.

Затем, идя вширь, перешвырнулся я на зарубежный материал и начал гнуть его в сторону философии и естествознания — в них до национального допытываться. В этом русле написаны в 1968 г.: «Эллинский Космос и Логос», «Три Ифигении (Еврипида, Расина и Гёте)», «Осень с Кантом (Образность в «Критике чистого разума»)», «Эллин, русский, француз и германец об Индии. (Опыт «спектрального анализа» национальных мирозерцаний)», «Буддизм как естествознание. (Сопоставление восточной и западной символики)». Надеюсь представить читателю эти тексты в последующих книгах.

С 1969-го все более стал я переваливаться в естествознание: строить мост (рыть туннель?) между гуманитарностью и естествознанием и, в частности: национальную образность в мышлении естествоиспытателей выявлять, сравнивая, например, «Метаморфоз растения» Гёте и «Жизнь растения» Тимирязева; писал гуманитарный комментарий к химии и физике, «Дневник удивлений математике»...

Но я еще обитал в ИМЛИ — и для «Теории литературных стилей» застолбил себе Достоевского. В начале июня 1971 г. я написал проект своей возможной работы. О, как разгорелся я тогда ее писать! Как настроился! Какая увлекательная книга могла бы быть!.. Но я возмутился себе: ах ты, сукин сын, снова в привычную тебе сторону литературы загибаешь! А ну, давай отваливай — и садись писать гуманитарный комментарий к физике.

И так в лето 1971-го задушил я в себе книгу о Достоевском, и осталась лишь статеечка. Но — многообещавшая...

Работа о Достоевском примыкает к исследованию национальной образности русской поэзии, произведенному на творчестве Тютчева, и пользуется выявленными там архетипами и параметрами русского Космо-Психо-Логоса.



## КОСМОС ДОСТОЕВСКОГО

У Достоевского исследовали: мысли его и героев; идеологию; его как психолога души человеческой; структуру его романов (полифония и диалогизм — по М. М. Бахтину). Телесность же, материя, предметность его мира как-то оставалась без внимания<sup>1</sup>. А разве это все без значения, что у него город, сырь, белые ночи, нет животных, есть кухни, углы, перегородки, пауки, вонь, лестницы, чухотка, эпилепсия, нет матерей, есть отцы, нет рождения, нет Кавказа, нет моря, но есть пруды? Т. е. не только то, что есть, но и *минусовая* материальность, т. е. вещи, которых у него нет и которые есть у других русских писателей и значащи в контексте русской литературы, — все это тоже есть голос и смысл. И эта предметность есть не просто наполнитель структуры, — нет, она идейна, есть тоже полноправный голос в полифонии Целого. Ибо тела, вещи — духовно не бездарны, но сочатся духовными смыслами, суть тело-идеи.

Читать Космос (в эллинском смысле — как строй мира) Достоевского мы будем на древнем натурфилософском языке четырех стихий. Представим: если бы Эмпедокл воззрелся на мир Достоевского, как бы он мог его прочитать?

### 1. Отлучение от природы. Город — что́ есть?

Почему у Достоевского нет природы и пейзажей, а все сосредоточено в городе, и что бы это могло значить? При-рода нам *род-*ная. Здесь нет отчуждения. Среди природы у человека рассасывается чувство своей особености и уникальности в бытии — то, что остро обступает в городе, так как человек там — единственное живое, природой рожденное существо-организм среди искусственного мира механизмов — окружающего, но не род-

---

<sup>1</sup> Если не считать сочинения В. В. Вересаева «Живая жизнь» — ч. I. О Достоевском и Льве Толстом (М., «Недра», 1928).

ного (ибо он не рожден в -гонии, а сотворен трудом в -ургии)<sup>1</sup> Достоевскому нужно это отлучение от природы, чтобы, порвав пуповину с братской средой, накоротке замкнуть людей лишь друг на друга, создав тем самым громадное напряжение, вибратор, усилитель для разглядывания малейших внутрочеловеческих душевных поползновений<sup>2</sup>. Город ему нужен принципиально, чтобы очутить человека без иных родственников в бытии, кроме себе подобных: только *род* людской есть родня ему, а не природа, — и поэтому у него монотема: человек и судьба человечества в вакууме безжизнья и на чужбине вещества.

Толстой, напротив, отводит в небо (Аустерлиц князя Андрея) и в землю (травинка в запеве к «Воскресению») межлюдские напряжения. Человечество у него разомкнуто в природу = родную. У него, и у Пушкина, у которого природа тоже входила в диапазон мироучета, бытие всестороннее, но зато и расслабленнее, ибо больше веществ, видов = идей, предметов. У Достоевского — никаких видов, сплошная невидаль (туман, ночь), никаких пространств наружных (пейзажей), — зато мир сил и энергий бродит в отрыве от масс. У него, как в динамике, сила и время — вот категории. Он создает динамику Психеи, Мировой души в ее воплощении в человеческую, посередь Космоса (мира Божьего, которого он не приемлет, — ср. Иван Карамазов) и Логоса (рассудка, «Арифметики»). И при изоляции от пространства настолько же усиливается отнесение себя к току времени. (Потому, кстати, так разукрупняется время действия у него в романах: за одни сутки чуть не вся драма, пол-«Идиота» — за ночь.)

Но отречение от содействия и соучастия пространства в России — стране пространств (ср. Гоголь: «что пророчит сей необъятный простор?») — это воистину уму не постижимое *святотатство*: именно на свет и снег покусился и затмил их нутренностью, кишками — душами человеческими. И это достоевское богохульство против «русского бога» (что, по слову Пушкина, в «грозе

---

<sup>1</sup> «-гония» (от греч. *γονε* — рождение) — возникновение естественное, через порождение во Эросе; «-ургия» (от греч. *ourg-erg* — суффикс деятельности) — становление искусственное, творение, труд.

<sup>2</sup> Кстати, потому физика микромира, развивающаяся в XX веке, стадияльно аналогична подходу и эксперименту Достоевского над человеком.

двенадцатого года» «нам помог») сопоставимо разве лишь с Петровым = каменным<sup>1</sup> насилием над природной Русью, когда он ее обрезал, укоротил и согнал в каменный град на болотах, создав мифологему воды и камня как новый сюжет русской истории (слушай ее в «Медном всаднике» и «Железном потоке»). Потому Достоевскому органически нужен Петербург, как пуп его мира, средоточие Психо-Космо-Логоса по-достоевски. Даже в Черемошню и в уездные городки русские он выходит с фактурой Петербурга, как Николай Чудотворец с градом-храмом на руке: та же там петербургская погода (туманы, дожди, слякотный снег) да тесные улочки, дома, да залы и заборы — аналог городских стен.

Средь природы в человеке — естественность и непри-  
нужденность. В городе — свобода и (иль) необходи-  
мость. В природе — до- и бес-субъектно-объектное рас-  
членение бытия и человека, докантово, додостоевское<sup>2</sup>  
пребывание в натуральном («догматическом») доверии,  
в единстве и синкретизме бытия и мышления: нет еще  
критики, и гносеологическая проблема еще не возникла,  
в отличие от онтологии.

А вот он, Кантов бунт Ипполита в «Идиоте»: *«Для чего мне ваша природа..., ваши восходы и закаты солнца, в аше голубое небо...»* (перечислены главные антагонисты миру Достоевского: небо и солнце. Нет неба у Достоевского: он отвернут к закоулкам города, взгляд его вниз и вкось. Нет и солнца: ни как света, ни как глаза в небе — лишь «косые лучи заходящего...»)

Ну да, излюбленные им белые ночи есть бессол-  
нечное марево света, безглазый свет, пелена, бельмо  
на глазу сокрытого полярного солнца. Это свет без своего  
субъекта, атеистический свет), *когда весь этот пир, кото-  
рому нет конца* (и это враждебная идея: бесконечность,  
ибо она есть рассиропливанье, противник силы, которая  
набирает себя именно по мере сгущения, оконечничивания  
(не) бытия в существо, вещь, жизнь единичную. Так что  
смертность и конечность человека есть предусловие того,  
что он становится энергичным сгустком сил и ареной их  
динамики. Бытие вгоняется в человеке в угол — основ-  
ная геометрическая фигура у Достоевского — и там, в  
своей западне, где ему уже некуда деться, вынуждено  
признаваться на исповеди, из Психеи выжимаются ее

<sup>1</sup> Petra — камень (греч.).

<sup>2</sup> Об их аналогичности см.: Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. М., 1963.

секреты, она забилась-затрепыхалась в пульсации — в романе как на экране. И для постановки этого эксперимента сотворяется такая камера обскура, как Петербург Достоевского), *начал с того, что одного меня счел за лишнего?»*<sup>1</sup> Вот ключевая фраза. Но все тут наоборот: не меня природа выкинула, а я ее отринул, самолишонец. Но этой жертвой, в этом акте обрезания пуповины, я добываю свое Декартово «я», на котором далее все будет строиться. Не мир-пир начал с того, что одного меня счел за лишнего, а я (персонаж мира Достоевского, и сам его демиург, Бог-Творец-автор) начал с того, что мир счел за лишнего («мира Божьего не приемлю»).

Итак, учинен отрез от природы, от матери(и), ибо *при-рода*, как рождение, есть матерья. Город — мужское, отец. Природа — женское, мать. Так что недаром городская цивилизация происходит при патриархате. И по мере становления романа Достоевского ясно проследимо исчезновение образа матери и наращивание образа отца. В «Бедных людях» много еще места занимает матушка Варвары, ее бедствия, отец же неизвестен, а второй отец — Покровский — смешон, и намекается лишь на отца *на́большого* Быкова (а Бык — это тебе не созвездие Девы, под которым наш Блаженный — Макар<sup>1</sup> Девушкин). И к возлюбленной своей сестре Макар обращается словом «*маточка*» = *мат*(ь + *дев*)*очка*, стяжение. В «Преступлении и наказании» есть матери, и роман этот переходный, принадлежит еще к традиционному, монологическому, европейскому. В «Подростке» мать блекла, важен отец. В «Братьях Карамазовых» отец вырастает до полнеба, полмира, а мать сведена на нет — в ветошку Елизаветы Смердящей.

## 2. Человек — недоволенный воз-дух

Каков же человек в городе, с точки зрения стихий? Переписка «Бедных людей» — это чириканье городских воробушков, что уселись в окошках каких-то этажей и через двор друг с другом перекликаются, обсуживая людские дела человеческим голосом. Он ее называет «пташка», «птичка», «голубчик», «ангельчик», мечтает свить

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. VI. М., 1957, с. 469. — Далее цитаты приводятся по этому изданию. Курсив мой. — Г. Г.

<sup>2</sup> Масаг — блаженный (греч.).

гнездышко иль собирается упорхнуть, себя же под конец ощущает птенчиком, выпавшим из разбитого гнезда. И хотя религиозно-литературным штампом отдает Макарово Варваре увещание жить, как птички божии, — однако недаром об этом и так заговорил и противопоставил себя образу некоей «хищной птицы». Они не хищные, но тоже те еще птицы!.. В именах их слышится некое меланхолическое «карр», и весь климат вокруг них серо-небный, присущий этим меланхолическим птицам, и все-то им несчастья впереди видятся, да и позади беды, так что лучше и не вспоминать.

Но тут многое в этом самосравнении наших бедных людей с птичками — не с лошадьёю, как у Толстого (Холстомер, Анна — сравнение с Фру-Фру), не с растением (дуб Андрея, репей Мурата, береза-барыня — «Три смерти»). Все толстовские пары людям тяжки, полны землей, увесистой жизни, снизу вырастают. Птица же есть жительница стихии воз-духа. Уже этим заявлено некое *Credo*: исповедую не стихию земли, не воды, не огня (хотя с ними со всеми и будет у воз-духа сложный сюжет), но легкую натуру. Даже отрицательные твари здесь — насекомые, обильные у Достоевского: тараканы, пауки (*тот свет* Свидригайлова), «вошь я или Наполеон?», «старушка-вошь». Все они некрепки на земле, обитатели того же промежуточного пространства меж небом и землей, что и птицы.

Вообще всякий человек здесь в душе своей паука чувствует: и сам сеть-ткань жизни плетет, и ею опутан и угнетен. И движения персонажей — не плавные, гибкие, округлые, как у больших существ земли и воды, но угловатые, судорожные, как огни, зигзагами их траектория, как у насекомых: Раскольников то на месте долго недвижно в углу-гробу, то мечется туда-сюда, угол свой в пространстве рассеивая и множа (даже не *петляет* он после преступления: петля для него слишком округла, животного-лисыя геометрическая фигура, но именно угольничает, (рас)щепляет — Раскольников!)<sup>1</sup>. И энергии все

<sup>1</sup> Геометрические фигуры, упоминаемые писателями вроде случайно и побочно, на самом деле глубоко архетипичны и суть фундаментальные модели. Например, у Толстого Пьер (в восприятии Наташи) — квадратный, а Каратаев (в восприятии Пьера) — круглый. Значит, Пьер и Платон Каратаев глядятся друг в друга, как квадрат в круг. И попытка Пьера рассудком постичь народную правду Платона — да это та же бытийственная проблема, что на языке математики предстает как *квадратура круга*! А это в символике чисел и фигур основные образы для обозначения Целого: круг (Шар, Сферос) и



дискретны: то лежит — то убьёт, то скрывается — то вдруг надрыв, заголится на исповеди. Нет, несерьезно, неувесисто, пунктирно земное бытие здесь, а есть некое надругательство воз-духа над наличным бытием нашим, его серьезностями, мерами, заботами и ценностями. Ибо неплотны, некрепки эти души в воплощении. Вот они встречаются из всемирья в вагоне третьего класса, демон Рогожин и ангел Мышкин, оба посланные на время на человечество (как на местничество), — и начинается сюжет узнаваний, выявлений, в ходе которых одна тотальность, сошедшаяся клином Льва Николаевича, спознается с другою, пришедшей из подземелья манихейского черного солнца и загнувшейся углом на Парфене Рогожине. И вообще вся материя бытия здесь — с прорехой, лезет и расползается, как мундир и сапоги Достоевских чиновников, что стыд, смех и грех прикрывают — приоткрывая, и засасывая, и завлекая, и заостряя на этом взор.

С воз-духом связана и необычная чуткость к запахам в квартирных описаниях: чад, угар кухонь, вонь лестничных клеток. Кстати, лестницы, столь важные у Достоевского, — это птичьи насесты и шестки людей, подвешенных в земельных клетках в воздухе. И город тем мистически манит его, что здесь стихия земли поднята, овоздушнена в зазорах комнат-пустот, толща ее не столь безнадежно материальна и увесиста, но уже мужески-обогненна и одухотворена.

Дух-то дух и воздух-то воздух — действительно первая, но уже дальняя родина в космосе Достоевского, а сейчас, пожалуй, ему и воздуху-то чистого не нужно, а дай подышать в углу кухни чадом и гарью жизни земной. Ибо воз-дух этот ориентирован не на верх (небо и солнце), а на низ, им магнитно очарован плен(ен)ный дух, влюбленный воздух. Это как в Библии ангелы, что заглядывались любить жен человеческих — и не могли. Есть в космосе Достоевского сладострастие на человека, *им* быть, полновесным, — и немогота, ибо легковат, духовен ангел-демон, все пузырится из своего веса вверх. Уж он так себя заламывает, корежит, в подполье пониже загоняет, и принимает на себя все черни, вины и грехи, чтоб унизиться и стать как люди, — ан нет, уши, то бишь,

---

квадрат (Тетрада). Причем прямая — линия мужской, городской цивилизации (правда, справедливость), а кривая — линия природы, женского начала.

крылья торчат: не удается всамделишно воплотиться, так и прыгает в падучей; как курица — не птица, персонаж Достоевского — не человек. Потому его все распяливает: то в человекобоги назад, ввысь, то в бесы — вниз, но полнотелого человеческого существо (вания) не получается. Фактура человеческой ткани растянута на станке достоевском и просвечивает (ся). И сам человек — клубок (любимая им ипостась шара Целого — как не плотно-непрерывного, но дискретно-сотканного из волн-нитей-жизней). Нужен, алчен грех, ибо лишь через него духу-демону можно оплотниться, снизиться, утяжелить свой флогистон, уносящий пружинно вверх после каждого заземления. Потому так любима здесь низменная природа и всякая грязь и гарь, зло и преступление, — ибо на них не снизу смотрят, но с верха недоступности, откуда близок людской жребий — да не укусишь. Так что все эти Раскольниковы, идя на преступление, не Наполеонами стать хотят, имеют внутренней целью, — но именно человеками, старушкой, вошью; а образ Наполеона и сверхчеловека — это курс, как его берем на дальний предмет, чтоб дойти до нужного нам места посредине. Так у Достоевского: недочеловеки света берут курс на сверхчеловека низа — злодея, чтоб дотянуться до человека и в нем осесть.

У недовоплощенных воз-духов *жажда жизни* велика. У просто живых, в ком жизнь спокойна, нет жажды жизни, ибо жизнь-вода — при них. А у этих именно жажда на тепло жизни. Огня им не хватает, а огонь добывается трением — вот они и трутся о людей и любят теплоту раздражения, страдания. Они рвутся в стук, треск, толкотню людскую. (Даром, что ли, избрал Макар угол в кухне? Тут он возле жизни греется и малокровие свое подкрашивает.) Им потребен город, ибо город = гора-гарь, огонь. Город = каменный костер: взгляните на фактуру города — весь вздыбился языками каменного пламени: дома, небоскребы, церкви, шпили. И вот чем представлена стихия огня в космосе Достоевского. Как мотыльки тянутся к нему недовоплощенные воз-духи. Но так как плоти-земли-одежонки на них маловато и в прорехах она, то она быстро прогорает, и начинает гореть уже их субстанция — воздух. А это и есть *чахотка* — основная болезнь духовных героев. Потому и нужна им, с другой стороны, сырь: осень, дожди, слякоть — для орошения и охлаждения, как водяная рубашка двигателю. Летом они совершенно горят, исходят и сходят

с ума, (потуга Ипполита на самоубийство — летом), как рыбы на песке бьются.

Итак, по жажде недовожденных воз-духов к земле, воде и огню и понятно, почему сгустились они на жизнь в том месте планеты, где и сырь велика (невские болота), и земля тверда («В гранит оделася Нева»: «Петербург» есть буквально «крепость камня»)<sup>1</sup>, и где трение людей друг о друга в скученности наемных квартир велико и, следовательно, социальный огонь сильно жжет (контрасты богатства и нищеты, высокомерие и унижение, неволя и тяга к свободе).

### 3. Диалог Петербурга и России на языке стихий

Петербург — в углу России, где она клином сошлась (и где на нее тевтонская свинья клин клином натыкала-ся). Посреде России — Москва. Она — сердце. Петербург — окно в Европу. Окно — глаз избы. Глаз — на голове. Выходит, Петербург есть голова, ум, промозглый мозг; Москва — сердце, душа России. Москва — матушка, а Питер — батюшка. Россия есть на Земле страна рассеянного бытия по преимуществу, бесконечный простор, где *светер* (свет + ветер) гуляет и любит мать-сыру землю. И вдруг ей задана такая крепь, как Петербург — кулак, острие, приемно-излучательная антенна, где волны Европы улавливаются и западное влияние (здесь — седалище «западников» в XIX в.) и где энергетика России собиралась в цивилизацию и снопом излучалась на мир<sup>2</sup>.

Но Петербург не есть Россия. И остатняя Русь не есть Россия. Россия осуществляется как бесконечный диалог Петербурга и Руси, города и дороги. Прочтите «город» наоборот — выйдет «дорог'а»: они — антиподы. Петербург есть «место»<sup>3</sup>, точка, а Русь — путь-дорога: дорога — дорогá народному сознанию, потому и в песнях она. Суть России реализуется именно диалогически, как

---

<sup>1</sup> Как уже указывалось, *Petra* (греч.) — камень + *Burg* (нем.) — крепость.

<sup>2</sup> Пока не было Петербурга, *Новъ город* ту же функцию на аналогичном месте, в углу России, на воде Ильмень-озера, исполнял (ведь и Петербург есть, по идее своей, Новый город, «юный град»). Не Новгород, так Петербург, но свято место пусто не бывало.

<sup>3</sup> «Место» — город, по-чешски и по-польски, откуда и у нас: «мещане» — букв. «горожане», т. е. жители *Burg'a* — бюргеры, буржуа.

взаимобращенность города и дороги на «ты» друг ко другу (а не единым монословом) в соуважении, но и в яростной полемике, как и пристало протагонистам большого диалога. Россия ощущалась всеми ее писателями как незавершенное бытие, открытое.

В чем же сюжет этого диалога (Петербург — Русь) с точки зрения натурфилософской, если его выразить через стихии? Русь = мать-сыра земля, значит, *водоземля*. Но такова она летом. Зимой же она — «ветер-ветер да белый снег»: ни воды, ни земли нет. Снег — свет. Значит, Русь есть оборотень, диалог двух ипостасей себя самой: женская — летом (живая жизнь, весна) и мужская — зимой (Мороз-воевода<sup>1</sup> народ-светер). И так они живут себе и любят друг друга, попеременно владея в Психо-Космо-Логосе, как день и ночь; и зима здесь — день, муж, царство белизны и света, тогда Уран-небо опрокидывается на землю, звездами-снежинками ее осеменяя; а лето — темень, зелень, жизнь — жена (или, в духовно-эросном варианте, — «*сестра* моя жизнь»). И вдруг в этот завод и склад, в заведенный ритм Руси, брошен камень-валун Петр, — и вокруг него пошла кристаллизация раствора матери-сырой земли. Новый мужик явился, соперник Мороза, Кесарь против Светра-народа. Был народ — старшой, стал народ — меньшей.

Итак, в стихиях: огнекамень на воде против ветра и света — вот что такое Петербург в России. И наводнения Невы — это восстания угнетенной матери-сырой земли, придавленной камнем на болотах чухонских, отчего кровь-вода в ней наверх пошла наводнять поверхность — вкупе с ветром:

Но силой ветра от залива  
Перегражденная Нева  
Обратно шла гневна, бурлива  
И затопляла острова.

Точнее, это схватка ветра с камнем, их рыцарский турнир, а вода тут пассивна, как и подобает прекрасной даме. Вот ветер взял ее в оборот:

И всплыл Петрополь, как тритон,  
По пояс в воду погружен.

То же в революцию: когда народ пошел на Питер, — то «ветер-ветер да белый снег» врывается в город камня.

<sup>1</sup> А «зимушка-зима»? — *Прим. ред.*

А то камень берет воду-жизнь в полон и затыкает ход ветру: негде ему среди стен и закоулков размахнуться, чтоб «раззудись, плечо!», и вода теперь — чернь и вонь болотная, стоячая, толпа самодовольного мещанства, что начинает поучать поэта = светер:

Как ветер, песнь твоя свободна,  
Зато, как ветер, и бесплодна

— оба вместе унижены, поэт и ветер, — и чернь предлагает ветру служить мусорщиком на улицах города (очищать пороки толпы).

#### 4. Воплощения стихий в персонажах Достоевского

Уже прорисовываться у нас стали ипостаси России = возможные роли и амплуа для исполнения персонажами Достоевского: они суть оплотнения русских первоэлементов (= стихий) или их сочетаний — в камере обскура Петербурга.

а. К а м е н ь — кесарево начало. Это прежде всего сам город Петербург, его дома, стены, заставы, дворы, его ритм и климат. Это — служба, «должность» — храм, куда ходят. Это порядок, социум, Запад, рассудок, логика, «арифметика», «бернары», «процент». Это закон, завершенность, о-предел-ение. Это вещи, богатые люди, сановники. В «Идиоте» — это генерал Епанчин, Тоцкий. В «Преступлении и наказании» — это Порфирий Петрович. Имя его — от порфиры = короны империи. А отчество — от Петра-камня. Вообще имя Петр или отчество Петрович — у тех персонажей, которые реализуют круг значений кесарева универсума. Лужин в «Преступлении...» — Петр Петрович. В «Бедных людях» друг Макара хмельной Емелья (Емельян Иванович — как Пугачев) советует ему: «А вы бы, батюшка... — вы бы заняли; вот хотя бы у Петра Петровича, он дает *на проценты*» (I, 157). И главный мелкий бес при Люцифере Ставрогине — Верховенский тоже Петр (Степанович: как если бы сын Степана Разина законником стал, предал отца): в социально-рассудочном мире политики его сфера действий.

Но уже по Порфирию Петровичу очевидно, что и Камень здесь отверзт в любопытстве, заинтересован, диалогичен (как и сам Петр был ведь и «потешный»), и была в нем открытость и свобода, ухарская ухватка и атаманская удаль — нечто от Стеньки Разина на престо-

ле). При Порфире — тут же и Раскол (как при Боге-демиурге — *diabolos*, букв. «раскольник»). В Родионе Раскольникове — мотив раскольников-старообрядцев при Петре, страстотерпцев, *родимых*, самосжигателей, как и Раскольников ведь не только старушку, — себя убил и шел пострадать. Так что Порфирий Петрович и Раскольников — это вариант русской архетипической пары, что и в «Медном всаднике»: Петр и Евгений = благо-родный<sup>1</sup>, тоже родимый, *Родион*.

б. Светер в «Идиоте» двойится сразу на Свет-князь Лев Мышкин, весь белокурый и духовный, и Ветер-Рогожин, мужик удалой, разгульный, с бесовщиной и огнями (взгляд его из толпы жжет князя). Он — черная вьюга, вихрь, что закружит, заметет. А князь в конце, склоненный над трупом Настасьи Филипповны, — как белый снег и саван ее покрывает. Идиот в эпилепсии — провидец, как шаман арктический. Он — белый шаман, а Рогожин — черный шаман. Меж двумя мужскими полюсами: Камень и Светер — масса переходного люду, продувные, вроде Лебедева (и законник — и гуляка легкий) иль Гани Иволгина (и секретарь — и мелкий бес, ветерок слабый, завистник Рогожина). И у князя отголоски: Ипполит, подростки — светодуховники все, недоовплощенные.

Средь Карамазовых Дмитрий — светер, по преимуществу; Иван — огнекамень, Кесарь: недаром из него легенда о Великом Инквизиторе изошла, иль соблазняющий Алешу рассказ о генерале, затравившем мальчика; он разжигает социальную злобу и абстрактную волю и в Смердякове-рабе. Алеша — свет статуарный (не ветер, тогда как Дмитрий — больше ветер, чем свет, но и не столь темный, как Рогожин, а со светом и легкостью): недаром к монастырю тяготеет.

в. Ну, а женщина какова? Она не мать-сыра, какова Русь-матушка, что распростерлась вне Петербурга как страна и природа — спокойная, медлительная, — нет, она такова, как Нева = женская ипостась в космосе Петербурга: короткодыханная, и не мать, а Нева-дева. Недаром имя такое: Неточка Незванова (= *нет, не(з)ва(ть)* — это малая Невка. *Не-ва* это отрицание, небытие Руси (*Моск-ва* — утверждение, бытие Руси). Петербург — это воля, огнекаменное «Да»! А вечно женское (*das ewig Weibliche Gёte*) здесь говорит — «Не...».

---

<sup>1</sup> *E v g e n e s* — благородный (*греч.*).

Итак, женщина здесь не природа-роженица, а пара к Камню и Светру, меж ними колеблется, как ундина, разные облики принимая, смотря к чему льнет и примыкает. Настасья Филипповна — молодая ведьма, все шабаши, разгул, надрыв и истерика при ней: внести смятение во всякую упорядоченность Епанчиных, Тоцких, Иволгиных. Она — ветер, вьюга, метель (недаром откуда-то из глубинки русской взялась, из деревни, шаманка). И она — огонь, костер (недаром в ее печи горят ассигнации), ветер с бесовщиной, pendant к Рогожину, — но и князю сестра духовная (ее истерики = его эпилепсия): они узнают свое метафизическое избирательное сродство, но не на этом, а на трансцендентном уровне — братство в высях, по Граалю. Они друг для друга — как, по Юнгу, «анима» для мужчины и «анимус» для женщины, т. е. женская (мужская) ипостась своей души (духа). Аглая = *aglaia* (греч.) — блеск, пышность, влажность, высокомерие. Дочь генерала Епанчина, мудрая дева Афина. София она — примыкает к Камню-Кесарю. (Но тоже диалогично открыта навстречу другим потенциям: страстна и глаза черные...) При Карамазовых Грушенька — светер, Катерина Ивановна — камень, рацию, дева Афина.

г. Отсыревший камень. Важнейший слой персонажей — это чиновник-расстрига, спившийся: Девушкин, Голядкин, Мармеладов, генерал Иволгин, Лебедев, капитан Лебядкин, отчасти Федор Павлович Карамазов, который когда-то тоже служил. Все это — отпрыски камня на болоте, плод его отсыревания при взаимодействии с матерью-сырой землей: *gutta cavat lapidem* = капля (водки) точит камень Петров. Угораздило же этот валун ухнуть в топь и хлябь, где чудь и жмудь, мерж, весь и чухна — им здесь пристало непотревоженно жить, — вот и отмстила почва российская залетному граниту европейскому, валуну скандинавскому, званому, правда, гостю варяжскому (недаром со шведами было у Петра влечение — род недуга), что в оледенениях на Россию вносились, а тут отсыревали и гнили, и выдавливались из-под них, и поползли пузыри земли, болотные огоньки. Итак, чиновник этот есть разжалованный камень, Кесарь в умалении, камень в отставке: изъеденный, источенный, готовый рассыпаться в прах, если бы не был мокрым, глинистым и липким, увлажненным, благодаря возлияниям — подачам воды снизу. И тут-то камень, глядишь, — близится к ветру: мысли такие вольные, захих-

рения, чертики замелькали, запаясничали. Это — сфера пародии на Петра (как Смердяков — пародия на Ивана Карамазова). Именно Камень допускает и изыскует на себя пародию. Ни светер, ни мать-сыра земля пласта пародии при себе не имеют.

По составу своему этот слой — грязь (= плод союза камня и воды), столь любимая Достоевским разновидность земли: почва обычно — грязь, и по ней нужны сапоги — сии лодки по матери-сырой земле. И фамилии их указывают на водяной состав: преобладают *л, г, б, н, м, д* — звуки сонорные, звонкие, женские, влажные, а мужское *р* и не слышно в их окружении: «Мармеладов». И гласные: *е, я, и* — переднего ряда, легкие, высокие, нет тяжести и увесистости, как в «Карамазов», «Ставрогин», «Свидригайлов». В сравнении с этими те звучат как легкие, недовоплощенные, полувоздушные, птичьи. Да и по смыслу рассудочному «лебедь» и «иволга» — птицы. Но птицы сырые, водяные (иволга — в росистом сыром лиственном лесу и кустарничке водится). И живут они на птичьих правах, и в *слогосе* (в слоге + Логосе) щебечут. Все они очень словесны и разглаголисты: и Мармеладов, подвыпив, — идеолог, а капитан Лебядкин уж чуть не Пушкин этой сферы. Но они — и наиболее люди из персонажей Достоевского, наш срединный уровень представляют (и в звучании фамилий это *л, и, д* ≈ люд), человеческий жребий, и за сердце, за душу хватают птичьими своими коготками. И если и бесы они, то — водяные, а не огненные (как Петр *Верховенский*), и не домовые, хотя в Федоре Павловиче Карамазове есть черты домового: недаром так сопряжен с домом и из дома не выходит, сиднем сидит, совсем антисветер он, анти-Митя, — и такое при нем подробное описание дома и забора, флигеля и переходов — как лабиринта.

д. Х т о н и ч е с к и е. И это на хтонический, подземный, мистериальный состав его и суть указывает: он, как Аид, драконом выползший на землю, и сидит над кладом, как положено змиям в мифах многих народов (ср. Фафнер над кладом Нибелунгов). А клад его — это три тысячи с бантиком и надписью «Ангелу моему Грушеньке, если захочет придти» — к Минотавру в лабиринт. Чудище это, земных дев соблазняющее и уволакивающее в преисподнюю. И весь он — земноводный, как жаба или ящер, склизкий, — но теплый: перегнойная теплота в нем, самая почва зарождения жизни. И убиение его сыновьями — это свержение Кроноса сыновьями: Зевсом,



Аидом и Посейдоном в битве с сырыми аморфными массами титанов, детей Геи-земли, и установление обогненного перунами и высушенного царства аполлоново-светлых, рассудочно-логосных богов Олимпа. Сыновья Карамазова все более дифференцированы, особны, индивидуальны — и частичны. Он же синкретичен, нерасчлененная живая слизь и протоплазма, в которой все потенции и ипостаси сыновей зыблются. Так что в «Братьях Карамазовых» осуществляется артельный Эдипов комплекс по-русски — артелью сыновей.

Если Федор Павлович Карамазов — Кронос, хтоничен, то в структуре романа аналогичная ему по трансцендентности уровня светлая ипостась — старец Зосима. Однако и он, быть может, в прошлом Карамазов (= *Черномазый*, т. е. дьявол, Вельзевул), великий грешник (есть на то намеки, да и труп его смердел карамазовской гнильцой) — но тот, о преображении которого небеса ликуют, ибо много жизни и грязи собой в свет и небеса зацепляет, и возносит, мощно просветляя материю, как бодхисаттва. Так что отец Карамазов — это, может, полпути к Зосиме. Что Митя таков — уже три четверти пути к Зосиме — это очень очевидно.

И выходит, что «Житие великого грешника» осуществлено-таки Достоевским в «Братьях Карамазовых», но не монологично (как задумал он серию романов, которые должны бы последовательно изобразить путь одного персонажа, допустим, Алеши) — к этому он, как показал М. М. Бахтин, был неспособен, — но так, что развернуты в одновременности разные ступени и ответвления этого пути, разные эпизоды и ипостаси этого Жития, — и они реализуются хором и полифонией всех персонажей и ситуаций. Так что это месса, страсти по Теодору<sup>1</sup> — и именно в присущей ему диалогической, незавершенной, открытой и вопрошающей манере. К этому же, титаническому, уровню относятся Свидригайлов, Ставрогин, Версиков, но все они более сухи и социальны, более плоски.

Ставрогин больше огонь адский, Люцифер (*лат.* — светоносный), блестящий, анти-Аполлон — и столь красив потому. Но он уже с отрезанной пуповиной хтонической (нет той силы жизни, что в узловатом пне Федоре Павловиче) и ходит как Агасфер, ввязавшись в социально-кесарев уровень, а здесь ему неуместно и

---

<sup>1</sup> Имя Федор — стяженное Theodoros — божий дар (*греч.*).

худо, не рыба в воде, в отличие от Петра Степановича Верховенского. И Свидригайлов более гладок (недаром в фамилии нечто от шляхетского Ягайлы слышится и все поведение его в романе рыцарственно), бронированный ящер, тучен, чаден и кровян, тяжек, и нет ему подачи влаги-сыри и силы жизни, и потому тянет его в подземелье Аида (паук на том свете), и он, безнадежно-сухой, в окружении наружной петербургской сыри (ливень-потоп в ночь его самоубийства) в этом океане примордиальных космических вод, опускается на дно: стреляется и огнем возвращает себя в Тартар титанов. Хтонические мужские божества сопряжены, как титаны, с русской Геей, матерью-сырой землей. Недаром они не петербуржцы, околоземные, из всемирного пространства; а это для Петербурга — деревня. Они — помещики: Быков, Свидригайлов; Федор Карамазов — законенный провинциал. В Петербурге они — залетные, приезжие. И Ставрогин — первый в деревне: в малом городке его арена. В Риме он будет второй — там Кесарь первый... В Ставрогине, несмотря на весь его западный лоск, слышится неумная никчемная сила русского удальца-атамана (он и есть атаман партии, ее мистический, а не практически-организационный глава), которой бы по Волгам да по Сибири разметываться, а не на арене парламентско-политических казематов игроком заделаться. И что ему мелкие женщины Лебядкины иль Елизаветы? Он за борт ее бросает в набежавшую волну. И себя туда же.

Этот, хтонический пласт персонажей — полюс Огне-Камню = Олимпу, его социальной, созидательно-организующей цивилизаторской Зевесовой работе. Он — сверхсоциален и трансцендентен. И самая многосмысленная непонятность принадлежит героям этого плана — сфинксы они. А сфинкс — льво-дева: хтоничен, как женщина, и в то же время солнечен (лев). В нем в одной плоти сошлись ясное и черное солнце. И персонажи эти гуляют по роману среди нравственно-метафизических проблем, что мучают еще человека, вроде Раскольникова, Шатова иль даже Кириллова, — как Крокодил Чуковского по улицам Петрограда. Для них нет нравственно-метафизических проблем, ибо они сами — сплошная метафизика и оплотившаяся трансценденция. В них — додуховное состояние Целого, синкретическое, до распада на материю и дух. Хотя они и рассуждают иногда, но так, левой ногой, играючи, для них проблем

нет; это все бирюльки в сравнении с той атлантовой тяжестью бытия, что им выносить приходится. Кронос ведь поболее да поглубже Зевеса и более его ведун, ибо тот только огнесвет ведает, а этот нюхом чует вещество, матерью и многое, что неисповедимо рассудком и зачисляется им по ведомству «иррационального». И от слизи — жизнь, как здоровая грязь в «Что делать?» Чернышевского (хотя гнилая грязь, может, еще более метафизична и жизнеродна).

Так что, пожалуй, Федор и Петр, Крон-Хтон и Камень-Кесарь не могут противостоять друг другу, ибо принадлежат разным уровням, состояниям Целого. Федор сопряжен с зоном титанов, и под ним Хаос шевелится и пульсирует его протоплазма. Им, Петру и Федору, взаимно нет друг до друга дела, они, лишь косясь, друг на друга поглядывают<sup>1</sup>. И недаром Федор Достоевский свое имя, т. е. имя Бога-Творца мира своих героев, даровал именно отцу Карамазову, тем самым наиболее приблизив его к самому центру Психо-Космо-Логоса на его достославный лад (церковнославянский префикс *досто-*, как и *препо-*, означает превосходную степень качества, суть приставки для эпитетов божества). А что Ставрогин — того же уровня существо, что и Федор Павлович, который в перспективе Зосима, и в том сюжетном обороте проступает, когда он идет на исповедь к Тихону, т. е. только этот может его понять, у них общий язык, ибо одноуровневые они. Ведь даже Иван Карамазов в разговоре с Зосимой — дитя, сосунок, не на равных. А Ставрогин может на равных, ибо не рассудочно лишь грешит, как Иван — сухонький, чистенький, так что его, для полноты осуществления этой потенции в Космосе Достоевского, понадобилось оросить, осырить Смердяковым, — но согрешил по живому и задел бытие за живое.

В романских мирах слой хтонических как жизнеродность, как первое темное влажное небо первичных космических вод, небо Варуны — Урана, облегает прост-

---

<sup>1</sup> Камень-Кесарь есть уже обогненная земля, высушенная и уплотнившаяся в железо рассудок, плотный атом, предполагающий вокруг себя разреженное пространство, пустоту, небытие — место для света, ветра, воздуха: камень есть земля, материя, ориентированная на *воз-дух*, тогда как масса, из которой хтонические, титаны, — нерасчлененно сырая, безвидная (безыдейная), непрерывная протяженность (тогда как камень — воздух есть пунктир: бытие — небытие, завелась дискретность как принцип склада Целого).

ранство всех последующих сюжетов, персонажей, светил, воз-духов и их ношений = отношений, конфликтов-аффектов, которые, кесари и светры, — все внутри первых находятся и совершаются. Во всяком случае, это — силовое поле, откуда волны, пульсация сил и поползновений, завод и затея всех сюжетов в романах: от Ставрогина — катаклизм «Бесов», от Федора Павловича — миро, которым мазана карамазовщина и по составу, и по динамике: в нем узел всех их страстей, поползновений и соблазнов. От Версилова — Подросток, и весь его мир и план внутри версировского завода располагается, им предопределен. И Свидригайлов предстает перед Раскольниковым как некое допотопное диво, на которое этот, как гуси на гром, приподымает голову, куда ему приходит: «А ведь Свидригайлов — тоже выход...» Еще бы! В такие глубины и пространства, которые сухому девственнику старообрядцу-диакону и не снились.

Так может быть представлен Космос Достоевского <sup>1</sup>. Но по завершении этого дела видишь, что при таком подходе провалилась куда-то вся нравственная и духовная проблематика — не улавливается им, наверное, так же,

<sup>1</sup> Можно попытаться изобразить иерархию ролей в некоторой схеме. Если Целое есть Сферес, то уровни в нем могут видиться как концентрические сферы, причем каждая — двойная, в паре противоположностей.



В первой-схеме мир — во чреве хтонических, как Иона в ките. А можно и обратно: узреть мир как эманацию из пульсирующего недра, развертывание и распускание. Человеческий уровень выходит промежуточный: его спирают (или растягивают) с одной стороны — хтонически-природные и мать-сыра земля (которая у Достоевского почти отсутствует, нулева), а с другой — духовно-исторические энергии.

как в сфере Кантова теоретического разума, прикосновенного лишь к природе и необходимости, — неисповедима остается свобода воли и этика, личность и «я». И это — загвоздка для сведения концов с концами в дальнейшем обдумывании и проникновении в Целое Психо-Космо-Логоса, из которого здесь отщеплен лишь Космос.

*1—6 июня 1971 г.*



## ГРОЗДЬ И ГРАНАТ. КОНЬ И КОВЧЕГ

(ГРУЗИЯ И АРМЕНИЯ. КИРГИЗИЯ И АМЕРИКА)

*Заметки о национальной символике в кино*

На днях смотрел три фильма: армянский документально-музыкальный, ибо это симфония из документальных кадров, «Мы» (режиссер Артур Пелешян) и два грузинских фильма Отара Иоселиани: «Листопад» и «Жил певчий дрозд».

Пока я усаживался плотнее, забивался в келью кресла и стучалась тишина и тьма, в душу впорхнуло предчувствие чуда: вот сейчас распахнутся створки, и ты, не сходя с места своего, перелетишь в неведомые тебе доселе небеса и земли и будешь озирать их, как Демон, витая над вершинами Кавказа, вездесущим и всепроникающим взглядом проглядывая насквозь людей, лица и души, и вертограды и веси, — а они и знать не будут, что ты за их бессознательно текущей жизнью надзирать будешь оком всебытия и всеознания. И священный трепет причастника всемирному всеознанию, будто я, как небожитель, буду сейчас сквозь разрезы облаков в святая святых Земли заглядывать, — священство и кощунство этой предстоящей операции неким трепетом полоснуло и содрогнуло меня — как удар по струнам души-инструмента, привод его в ситуацию музыкальной восприимчивости. Недаром кино называли в начале «волшебным фонарем» — наподобие волшебного зеркала и магического кристалла, через который можно всевидеть и через который, например, Хромой бес Лесажа открыл студенту окна и стены соседних домов и показал, что за ними происходит.

Кино — одной природы с телескопом и микроскопом. Как первый обращает *подзорную* трубу в дали и выси чистых пространств, а второй — *надзорную* трубу в низи вещества и всякой слизи, их высветвляя, так кино есть

взорная в мир людской труба, рентгеноскопия человеческой психеи среди тел и предметов природы и цивилизации.

И как будто чтоб подтвердить это мое себячувствие небожителем, взирающим сквозь сон пространств на страну людей чрез окно экрана, там то вспыхнет вид горной земли, то потухнет — и опять невидаль: воистину как сквозь прорези облаков возникает видение и настраивается антенна на лицезрение Земли. Но вот отстоялась взболтанная муть — и возникла и застыла голова: лик людской. Дитяти. Девочки. Но как будто седой — с такими же клочковатыми растрепанными прядями, как у старухи-сивиллы в прорицании страдания, когда на себя и свой наружный вид не обращается внимания, ибо где там! Нутро надрывается, душа клубится — как же тут со стороны на свой выгяд на чужой взгляд можно задуматься? (А, кстати, это, свой наружный выгяд, в любой, даже момент отчаянного горя, — озабочивает мирозерцание всегда артистичного грузина.) И она все смотрит, девочка, а пряди волос развеваются = соборные нити душ — линии жизней народа своего, как шлем на голове, носит — вещая девочка, парка. И внедряется в душу, как архетип, праматерь армянства, и залегает там как субстанция и вечный фон всех последующих раскатов кадров, что имеют прокатиться по очам души твоей на протяжении сеанса = транса йогического созерцания, когда, отсекая все наружное, сосредоточиваются и видят только средоточие вещей, Истину, сущности.

И кино обладает этим даром символизации: превратить каждую вещь — в вещь, бесконечно много говорящую предметную идею. Кино может быть похоть очес, но и школой медитации, духовного созерцания, йогическим трансом. И все кадры в фильме «Мы» выдержаны на этом патетическом уровне вещей созерцаний, когда все, что ни попадает в кадр: пот на щеке, мышца, искры, камень, шурф, колесо — заражается от него всевидением и всеведением и начинает излучать из себя сущностную энергию и видится как образ-праобраз, вещь-архетип. Так что миропостижение и философствование посредством зрелищ-видений-идей, где кадр = понятие, — вот что совершается в фильме «Мы». Но одновременно — и симфония, о чем ниже.

Итак, девочка. В Грузии — мальчик, отрок, юноша, мужчина на переднем плане осознания (и в фильмах

Иоселиани так). Страны и народы по телу Земли парно располагаются в соседство: Франция и Германия, Греция и Рим и т. п., так что одна есть по преимуществу женская ипостась Космоса, а другая — мужская. И потому меж ними возникают страстные исторические отношения супружества в историко-космическом Эросе. Причем народ, мужеский в одних отношениях, может выступать как женский в других. Германия, например, как историческое тело на кесарево-ургийном уровне, — мужеский организм, Geist, дух, но внутри, в Психее, — душа вечно женская, schöne Seele, откуда в ней туманность философии, симфония музыки, как из пифийских недр, испаряются. Франция ж выступает на телесно-бытовом и историческом уровне как женская ипостась, тогда как психея ее — animus, более сухая, sèche, откуда рационализм картезианства, выделанный стиль литературы, живопись и формализм и та душевная сухость, которую чувствовал в своем народе Стендаль. Потому-то жаждут: «пить» (boire) Рабле и «оракул божественной бутылки» с его первой заповедью Drink! — как смысл бытия.

Грузия на Кавказе во многом аналогична Франции. Тот же культ общения, слога (тост есть всегда некое mot), рыцарственность в обхождении, артистизм, тщеславие и забота о впечатлении, пантагрюэлизм вечно жаждущих и осуществляющих религию святой воды — вина. И у Иоселиани, не в фильме-панораме, как о певчем дрозде, а когда ему понадобился сюжет, — сюжет недаром смог организовать именно вокруг винного дела (в фильме «Листопад» герой — технолог виноделия), ибо метафизическое это дело — пиршественные возлияния и подготовка нектара и амброзии для того, чтоб народ чувствовал себя собранием олимпийцев, легко и бессмертно живущих на высях гор. Потому так легко воспринимается смерть дрозда, ибо олимпийска птица, и смерти-то нет индивидуальной, ибо вообще нет индивидуальной души, а есть соборная хоровая мужская (что в возлияниях и хоровом пении бытийствует). И что это за смерть — случайный наезд машины! Даже, ей-богу, стыдно за смерть, не к лицу ей так уни (что) жаться, умаляться и заискивать пред жизнью — не серьезно это. Да и кто сказал, что визг машинных тормозов и X-образная, в разлет крыльев, поза человека на дороге есть именно то, что мы чувствуем как смерть: страх и конец? И как ни старается автор последним кадром несколько уще-



мить наше сердце: след от героя в крючке для шапки, да завод механизма часов как бездумной жизни, что идет себе безотносительно к лично умершему, — слезы не выжимаются.

По окончании фильма все размышлял над этим парадоксом: вот мне вроде сообщили, что умер человек, и показали воочию свидетельские материалы о катастрофе, — а в душе ни столечки горевания. Хотя вроде можно бы и такую горестную мысль извлечь: вот наша жизнь: прыгаем, скачем среди людей-друзей, и вдруг прихлопнуло — и все, столь дорожившие общением с тобой, чтоб выпить и попеть, иль девы, чтоб полюбить, — равнодушно отворачиваются и проходят. Нет, совсем не о *memento mori* этот фильм: хотя введен факт исчезновения человека, но сущностью смерти здесь и не пахнет — ну что ж, просто снялся и улетел певчий дрозд на другие горы: с Олимпа на Иду, с Тбилиси на Мцхету. Так что факт смерти введен, чтоб ее совершенно отчудить от души: ее совершенный случай, а не необходимость, лишает ее всякой субстанции возможного переживания в душе.

Но не только ошибка вместо смерти здесь изображена, но и умирать-то некому. Конечно: ведь герой наш совсем не живой телесный человек, грузин, а именно певчий дрозд, легкая певучая птичья душа. Вот почему и телесных примет грузина как этнического типа в нем нет совсем (как мало, но есть, и в Нико, герою «Листопада») — то, что так контрастно подчеркнуто в тех, с кем он общается: скулы, носы, усы. А тут — просто некая грузинская бестелесность, неувесистость. Ну да, конечно, он есть просто *душа* этих людей во плоти тяжелой: они ею обременены и ограничены. А душа в них легкая, летучая, певучая — и вот она стала отдельно от возможных своих тел и воплощений разгуливать, ну как Нос у Гоголя, — прямо душа в пиджаке. Так что и когда наезд машины — ну и что из того? Просто костюм свой крестообразно скинула, а совсем не крестом распятия распластался жив-мертв человек.

Да, легкая у грузина душа (хотя жизнь может быть и тяжелой, и бедной, и трудной), — ибо так расположился их Космос: поверх земли, среди гор — и даже не среди, «в» горах, а *на* горах, на вершинах, по-птичьи, небо и высь чужа и легко ею дыша. А в долины просто небо засосано, так что и в низинах своих пребывая, они небом дышат.

В Армении ж, где тоже горы, но их соотношение

с небом и воздухом иное: горы суть не проходы неба в землю (как долины и ущелья в Грузии), а, напротив, — плацдармы и форпосты завоевания неба землей, поход вздыбившейся матери (и) земли, отелеснение воздуха и оплотнение неба. Поразило меня в фильме «Мы» именно отсутствие неба, его безыдейность, никакая несказуемость даже когда оно над горами появляется, — тогда как у Иоселиани, где тоже нет неба, но склоны гор даны в дымке — парятся, овоздушнены, летучи — вот воспрянут и взнесутся.

И что есть вино? Это ведь тоже не кровь земли, а надземная солнечная жидкость кустов вино-града: его крупинки — это градины = индивиды, а гроздь = селения, артели, соборные хоры градин и сообщества. И если на Руси — белый град, лдяный, крупницы бела света, то градины винограда — цветные, разложен белый свет там на спектр: разные длины волн = разные сорта, радужен там свет, и потому почва для живописи.

Итак, вино — жидкий «свет» (= «мир», как есть и жидкий гелий, воз-дух), эфир, и он цветной здесь. Недаром и во Франции волновые теории вещества: Декартовы вихри, свет трактуется как жидкость тонкая, эфир, флюиды разного рода, жидкие субстанции. Вино, таким образом, есть не кровь земли, ее нутра, а из промежуточного пространства меж небом и землей, из союза солнцанеба-огня-тепла, земной влаги-воды и воздуха (землито, т. е. тверди, всего меньше в винограде: кожурка да косточка, а то и без нее).

Так что виноделие = это выделка пространства меж небом и землей, его возвращение в первичные космические воды; и когда пьют, соединяют свою кровь с влагой мирового пространства, — так что это религиозное дело воссоединения с Целым бытия, и такая литургия и ритуал царит за пиршественным столом у грузина.

А пространство меж небом и землей есть обитель мужеских стихий воз-духа, огня, света. Потому и утверждается в психе Грузии и в грузине мужеское легкое воз-духовное начало. Однако animus в них женствен...

Плод Армении — гранат. И недаром фильм Параджанова о Саят-Нове назван «Цвет граната». *Армения и Грузия, гранат и гроздь!* Всмотримся в гранат и в виноград. Гранат есть заключенный виноград, гроздь в тюрьме, небо в утробе: в кожуре, в оболочке свиты градины, а не распущены вольно-крылой гроздью. Ну да: гроздь — той же формы фигура, что и крыло. В гра-

нате именно и свершился тайный замысел сути Армении как тайно-священной матери(и) земли: обволокнуть собой воздух, свет и небо — и погрузить все в недра, во внутреннюю жизнь души, откуда сочиться, истекать музыкой, сольным соком души индивидуальной (в Армении не принято хоровое пение так, как в Грузии), ее стоном вековечной заключенности. Но родна эта заключенность, плен стал одухотворенным (небо и солнце и воздух, плененные в кожуру граната, стали изнутри кожу земли высветлять, откуда и розовость армянского туфа и полотен Сарьяна), и родна и любима стала мука и печаль родной земли, и ностальгия по ней: сцены возврата, репатриации, объятия, патетика встречи, воссоединения — раскатываются по фильму «Мы», есть кульминация там: объятия репатриантов — впи(ты)ваются друг в друга, словно прикипают к матери земле родной, в нее вгрызаются — в лица, как в гранат.

И гранат есть, в отличие от винограда, гораздо более кровь *земли*: хотя и тоже вознесен в промежуточное пространство меж небом и землей, но на мощных ногах — стволах — туловищах деревьев (а не на курьих ножках кустов винограда, которые сами не стоят на земле, приходится их подпирать, подвязывать). Гранат, как плод, взметнутый в небо, есть более результат агрессии земли на небо, присвоение ею солнечного огня, абсорбция и узурпация. Да и земли в нем больше: огромно ядро, гора кости в каждой градине, а меж ними — розовый туф мясистых прослоек.

И если в Грузии прыгает певчий дрозд, то в Армении — петух, которого ритуально режут: обезглавливают и пускают кровь (сладоострастие медленного пускания крови, как и выдавливание сока печали из граната и окровавление белизны, — очень подчеркнуто в фильме Параджанова о Саят-Нове). И через петуха опять мы к парности Грузии и Франции выходим. Ведь там — галльский петух, фанфарон, на коне, самок пасет на своем *соу'е*, средь куртуазности. Ибо знает он свои права, как птица зари, утра, огнесвета, предвещающая каждодневную погибель нечистой силы. И красный гребешок его — как факел пожарно-зарный, дозорный; *золотой* петушок и в России.

А в Армении петуха *режут*, как в Иудее *курицу* режут ритуально, синагогально. Ему голову вниз сворачивают, как гордыню человеку, как Бог — Иова. Ветхозаветной древностью дышит земля Армении — тоже голая,

как и пустыни Палестины, а Севан на ней = Мертвое море. И Арарат, конечно, — гора библейская, армянский Синай, откуда ковчег и скрижали. Та же музыкальность и лишь, как исключения, но мощные, — таланты живописные. А их отличие можно по этому символу разобрать: что одни режут петуха, а другие — курицу. В иудействе — Бог-Отец, мужской Дух царит («Бог Израиля») и приносит себе в жертву женское начало матери(и). В армянстве Великая Мать Кибела (что царит в примордиальных культах Передней Азии) приносит себе в жертву мужской гребень, фалл петушиный, огнесвет окунает в грязь лицом.

Не должно быть в армянской поэзии (предполагаю) обидчивых претензий к внешности: врагам, насилиям, угнетению — и списывания на их счет горестей и бедствий. Но должно быть мощно чувство первородности и самости печали как собственной беды и греха. И глаза девочки, налитые, черные, хоть дышат грозным страданием, но без обращенности во вне: мол, «что вы (или они) надо мной сделали?» — но стойчески несет, порождает и терпит печаль, как Прометей на горах Кавказа, казнимый во печень — некрасивую (в эллинском восприятии) часть тела, внутреннюю, что здесь вдруг постыдно обнажена.

И глаза недаром у армян жутко черны, налиты или втягивающи, прямо как черный печальный луч снаружи внутрь, к полюсу сердца. А у грузин характерны глаза светлые: голубые, зеленые, серые, желтоватые, — но воздуховные. А из тех словно манихейское «черное солнце» светит, — идея о котором недаром где-то здесь, в космосе Передней Азии, зародилась. Это о том, что зло — не просто недостаток добра, а есть активная первосубстанция, равномошная Божеской; и Сатана и Дьявол — равноучастник Богу в творении мира (аналогично этому в недалекой отсюда Персии Ормузд и Ариман — их парность и дуализм). Но, по сути, в этой мужеской Двоице Бога и Шайтана, конечно, сокрыта парность мужского и женского, Бога-Отца и Великой Матери(и), которая первичнее и Неба. Но это материально-матриархатное воззрение могло на уровне духовно-патриархатного проявиться как парность мужских духов, благого и злого, светлого и черного. И недаром Армения, хоть и приняла христианство, но не в варианте православия (где «свет» и «воз-дух» важны), как Грузия, чем эта близка к России, но в некоторой «ереси» (монофизитство григориан-

ской церкви) — по которой у Христа только одна природа, а именно божеская. Так что и тут мощно педалирована Великая Мать, ее всезасасывающая власть.

И природа Армении есть некое монофизитство: монолит Армянского плоскогорья, плато, которое есть выпуклость Земли, вспучившейся из вулканических недр в небо. Равнина плоскогорья — совсем не то, что равнина низменности = кротости, смирения русской равнины. Плато есть живот Земли, утроба, вспучившаяся в небо, тело Великой Матери. И Арарат стоит — как белое диво: как несбыточная мечта о белизне и чистоте, но спарен с народом именно как мечта и ориентир, по контрасту <sup>1</sup>. Но и он стоит, силуэт его — как белая грудь, точнее, черная грудь Великой Матери, которая вернула себе Млечный Путь, брызнувший некогда из ее сосцов, стянула его с неба и самооросилась, покрылась его пухом — саваном.

Монофизитство, монолит Армянской плиты-плато — и верно фильм наименован «Мы». Армяне, разбросанные по свету, сильнее чуют родину, стремятся туда, едино «Мы» народа, — тогда как в соседней Грузии сколько гор, долин, столько языков, и царствует разброс самоотличения: кахетинцы, мингрелы, аджарцы. — Это птичья черта — разброс, разлёт. Для армян же архетипичен именно слет, а потому треть фильма «Мы» занята сценами возвращения, репатриации.

Кстати, недаром из поэтов XX века более воз-духовный, поэт пространств и снегов, сын живописца, Пастернак тяготел к Грузии, а более чуткий к телесной мистике и музыке «ствол миндаля» (= Mandelstamm) Мандельштам тяготел к Армении <sup>2</sup>.

А в отношении к вину Армения переходна от пьющего Севера, христианства, к непьющему исламу, для которого недаром запретны и живопись и вино. Человек с точки ислама совсем лишен божьей искры и самости, компаса в себе, «я», т. е. совершенно в нем монофизитство, только земно-человеческая природа, и потому дол-

---

<sup>1</sup> Недаром и в фильме «Мы» он, Арарат, не в начале, как субстанция, в роли которой девочка-старуха-сивилла, — по в конце: как цель и небо. И недаром мужеск он — имя его.

<sup>2</sup> Даже пропорцию можно такую вывести:

$$\frac{\text{Пастернак}}{\text{Мандельштам}} = \frac{\text{Грузия}}{\text{Армения}}$$

жен беспрекословно повиноваться Корану и пророку. Человек есть случай (ность) и бессмысленность, и потому в отношении него — внешняя жесткая необходимость, фатум. Ислам есть Рим Востока и недаром подобно так же воинственен. И подобно как в Риме эллинская изнеженность сказалась в одухотворении римлян, в проникновении поэзии и муз, — также и в исламе одухотворение возникало как северная ересь и недаром связывалось с вином (суфизм и суфийская поэзия, в которой вино — символ Истины, возвышенного духа, красоты).

Зато, напротив, телесная чувственность вполне предписана человеку, как только природному существу и плоти, — в отличие от Севера и христианства, где похоть трактуется как помрачение, утопление и уплотнение воздуха. И это в исламе — угождение великой Матери (и), ее исчадь.

Патетика земли, вздыбленной в небо, задается сразу как лейтедея армянского фильма. Долго выдерживается кадр: белые руки в черных рукавах, поднятые над головами женщин. Руки воздеты вверх, но головы не открыты к небу, как если бы то была молитва, но наклонены вниз и отделены от неба платками: не опростоволосены в смирении пред небом, но по-бычьему упрямо рогами в небо. А рукава, взметенные, плещутся — на каком ветру, под каким ливнем? Кажется, держат над головой черный покров от Божьего гнева. Это не обычный ливень и ветер, но *Dies irae*. И точно: вон волны из земли, океан бушует — нет, то земля в извержении на небо клубится взрывами, стреляет в небо — то шторм земли. О, это, ясно, не взрывы от падающих с неба бомб — не военные, при которых земля покойна внизу и лишь, насильственно продырявленная в воронках, провороненная, стонет и отмахивается камнями вверх и в стороны. Нет, тут земля изнутри, целеустремленно в одну сторону вкось, а не вразброс, — вперед и вверх тайфуном пошла. И опять руки, взметенные ввысь, — понятно теперь: они не простерты к небу с мольбой, а отталкивают небо.

И точно: когда меняется ракурс, и на это же смотрят с неба на землю, то видно, что по волнам людских колебаний плывет барка — гроб черный, красивый, изящный, легкий, щегольской даже. Так это его поддерживают над головами белые руки в черном! Это гроб положили как рубеж и посредник меж собой и небом, и небо отталкивают днищем и крышкой гроба. Но гроб есть

низ, могила, лоно земли — так что, выходит, приподняли лоно (как в кадрах потом потом мышц камень земли) и покров земли над собой распростерли вместо неба и воздуха, перерезав их воздействие на себя, окутались землей как платьем и платком, со всех сторон и ушли в нее, как в кожуру граната, самим же быть гранатинами, косточкой — костью и красным мясом-соком — кровью своей земли.

Да, какое торжество похорон! Как одеты, все высыпали на улицу; ибо в похоронах наиболее мощно ощущают свою причастность недру земли, свою могильность, и могут заявить об этом гордо и во всеуслышанье небу и воздуху, взметнув гроб на руках над головой и осенившись им как знамением. Гроб — как знамя, катафалк — как флаг. И то, что похороны — торжество, обнаруживается в радостном легком ритме шествий — быстрой походкой, почти танцуя, идут щегольски одетые современные и молодые люди в черном и белом. Совсем не тяжелая, натужная поступь траурной процессии. И когда черное море вдруг сменяется в кадре белым (прилив белых рубашек на ярком солнце — волной белой пены нахлынул на храм, откуда задумчивый ангел с крылами, тоже изувеченный — с приплюснутым носом), тогда опять ликующая патетика похорон звенит. Затем волна свертывается сверху черной сетью наискось, как ковер-рулон скатывается, и виден становится город.

В чем тут жизнь? С той же выси, что и ангел, взирают люди: из кабин кранов — храмов новых алтарей, с выси бетонных конструкций, искры — брызги сварки посылая. Но и тут плоть людская — плоть земная — крупным планом: пот на небритой щеке в морщинах растрескавшейся земли, губы, жующие виноград на высоте над городом, и пучности выпуклых черных глаз. Или берется земля с низу: и тут округлое, влажное, потное туловище во весь экран — не поймешь, что, сначала; потом прорисовывается бицепс и все тело, пружинно согбась, выколупливающее камень. Потом он же ухает с выси в шурф вниз, и стая голубей взлетает над городом — нет, то брызги искр литейных — опять взлет магмы в небо. (Подобно и в фильме Параджанова смерть Саят-Новы в храме: слетают белые птицы — думаешь, вот голуби, умиротворяющие символы Святого Духа, принимать душу слетелись, — ан нет: оказывается, то белые петухи с красными гребешками хищно набрасываются и расклеивают белые хлопья, мягко падающие с неба как снег, —

и вот их нет, и опять небо уничтожено, расклевано, распотрошено землей.)

Или что это за ноги волосатые, платья, сгибы, — обнимающая и поддерживающая друг друга, люди лезут вверх? На некий холм на поклонение: открытие старинного памятника (потом узнал). Но ведь и памятника не видно, да и холм лишь раз показан на фоне неба, а долго музыка телесных натуг, безобразные хороводы взбирающихся тел — не красивых граций, а корявых, узловатых, старческих тел. Да то ведь опять восшествие земли на небо — Вавилон! Столпотворение, где тела — кирпичи. Думаешь, что здесь бы, в Армении, из пластических искусств скульптуре подобало развиваться.

И храм как показывается! В грузинском фильме часовня Мцхета висит в небе, как птица над горами, среди их крыл (ибо складки гор здесь воспринимаются как сложенные крылья). А в фильме о Саят-Нове большинство кадров — в стенах монастыря, и ни разу (не помню чтоб) не показан на фоне природы, где стоит. Ну да: тут важно чрево вещи обнажить, что внутри, а не со стороны извне посмотреть да посравнить (как это для грузина интересно). И вот стены, крыши — но без неба, а на крышах искры белые — но не птицы, а книжные страницы ветром-солнцем листаются (аналог брызгам литейных искр в «Мы»). И камни, стены, люди пред могилами в стене, где они будут замуравлены, возле своих плит. Человек — чтоб срастись с плитой, окровавить и одухотворить камень — на то его призвание в жизни на земле.

Иль город дается, машины. Но и они из-под низу, под юбку им, в пузо заглядывают, где мышцы — сочленения колес, передач, тормозов, валов карданных. И они стоят — долго, а если движутся, то совсем не скоростно, а словно пританцовывая, да и то гружены живностью — баранами (низом) иль петухами (верхом). Нет, не дает земля (= вертикаль глубины, шурф) оторваться от себя и устремиться вдаль, в путь-дорогу, но магнитно тянет, парализует центробежные усилия взброс, опять стягивая в себя — как вот репатриантов со всех стран света, что есть узел и свод фильма: как они длительно вгрызаются зубами и губами, и шатунами и кривошипами рук в толщу своих тел в объятиях, поцелуях. Это та же сильная и метафизическая священная работа, что и бурение камня в земле; родственные объятия — это труд.

Нет того, что обычно в русских картинах: даль, движение вдаль — «птица-тройка»... Нет, все статуарно, и



усилия уходят не вдаль-вширь, а вниз-вверх, на расправах атлантовых небосвод держа. Народ — домкрат.

Потому и время совсем не играет роли: словно до-временно и навечно установилось в этом атлантовом напряжении земли, вздыбившейся вверх. И когда являются кадры исторической кинохроники — недаром вдруг они врываются посередине хоральной замедленной звучности ритмами опереточно прыгающими, дергаными, птичьими-поверхностными, пролетными мимо. (И ритмика старого кино совершенно музыкально использована режиссером и в идейно-духовном контрасте.)

Так называемые «приметы современности»: город, асфальт, дома, одежды, машины — в фильме проходны. Важно, что из-под них в их оболочке то же древнее сивиллино тело, как вон старуха, улыбающаяся в пролетке, долго покачивается и улыбается весной, солнечно и молодо озарена; она — как ракоходное обращение темы-образа девочки вначале, как ей контрапункт и pendant. А из окон машин — головы петухов и баранов — в день жертвоприношения: все равно оно блюдет, а тащат ли их руками или на колесах — это факультативно, исторический налет.

И в музыкальной коде фильма, в последних аккордах — современный дом, но на нем, как на старинных семейных фотографиях, недвижно стоят на балконах и смотрят вперед люди — «Мы», и за нас — Арарат. Богу — небо молится. Он весь белый, но ведь под пеленой снега и он — черная грудь, вулкан (= парыв, прыщ, бородавка земли) — остывший.

Вообще фильм есть кино-симфония из кадров-мотивов, и организован музыкально. Тут темы: главная и побочная, разработка, лейтмотивы, контрапункт, превращение тем друг в друга (как голуби — в искры-брызги, т. е. небо — в камень), вплоть до зеркальной репризы: в конце обратным порядком уплывают виды-горы, как они наплывали в начале. И опять колышется голова девочки.

Ну, а как музыка в грузинских фильмах Иоселиани? В фильме «Жил певчий дрозд» сразу меня удивил характер, с каким в его ушах звучит лейтмотив: ведь это же мотив арии альта из «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха, выражающий отчаянье и раскаянье апостола Петра, когда он понял, что сбылось предсказанное Учителем, и он трижды предал его. Какой здесь взлет-надрыв человеческого страдания и в то же время

смягченность и кротость души, принимающей predeterminedность человека природой своей.

И что же? В ушах героя это звучит как легкое кроткое дуновенье ветерка, слегка меланхолическое, но совсем без патетики и без страдания. Просто красивая музыка, радость души — и совсем не индивидуальной души образ.

И когда она в конце, по смерти героя звучит, опять же ее нельзя воспринять как образ именно его индивидуальной души, ее память, — но опять как нега и дуновение ветерка, как и в начале, когда наш певчий дрозд сидит в травке, ее напевая — навевая.

Нет, тут не хоралу быть, но хору, мужскому, где слетаются души-орлы за пиршественный стол на высях — и начинается клекот в горле и упоение — опьянение, мистическая служба воз-духу и небу. Как разносятся озорные вскрики фальцетом, как тирольские перепады над жесткой суровой линией горных очертаний, которую вырезают, чеканят другие голоса! Ну и наш певчий дрозд оттого и любим всеми и обласкан, что он — певчий, и в любой компании желан и зван, так что от этих протянутых рук, постоянно его защепляющих, никакого дела сделать не может, да и сам он постоянно открыт на горизонтальный зацеп с соседом, с ближним, с любимым, кто оказался возле, — сразу он друг и генацвале и душа любезный: легко сходятся, легко и без страданий расходятся и забывают, без заядлости обиды и глубины печали, — ибо взаимозаменяемо всё в хоровом бытии, нет индивидуальных душ, а общая, птичья, воздуховная парит над горами.

Легкость жизни — и труда. Если в армянском фильме даже радость свидания после вековой разлуки — есть тяжкий труд мускулов и до кровавого пота, — то здесь и работа совершается пританцовывая, играючи, и технолог винодельный в «Листопаде» подпрыгивает возле винных бочек (таков ритм его телодвижений), а в конце и вовсе на бочку взлегает; певчий дрозд работает в оркестре на литаврах и прилетает туда в тот миг, когда ему нужно клекот дробы, прыгающий танец палочек на кожах-бурдюках исполнить, улыбнется лукаво — и опять упорхнет. И кругом все любовно и снисходительно к шалостям трудовым. И в фильме «Листопад» символичен бильярд и пианино в кабинете директора — играют во время рабочего дня.

При таком хоровом бытии всех для всех в легкой

дружбе и взаимных об(в)язательствах, неизбежно снисходительно приходится смотреть на такой людской порок, как готовность прилгнуть: это просто вынужденная вежливость, ибо вас много, а я — один, а угодить надо всем, никого не обидеть. И девушки таковы — а что им поделать, если они красивы и все их приглашают? Но и тут ничего серьезного: лживость не перерастает в измену — тут субстанция женская совершенно чиста в Грузии — и обманы легкие совершаются на уровне поверхностной игры, не доходя до живого тела и нутра семьи — тут свято. Просто ЛЖИЗНЬ.

И наш певчий дрозд переходит из рук в руки — как в хороводе, менуэте, когда меняются партнерами. Но без обиды и претензий расстаются.

Вот: хоровод — таков принцип плетения грузинского фильма Иоселиани, тогда как в армянском фильме «Мы» симфоническая разработка и контрапункт — суть принципы, организующие весь зрительный материал, его смену и движение.

Фильм о певчем дрозде — это панорама, фильм-обозрение, где он — связующее звено, Меркурий — вестник от круга к кругу, от среды к среде — и позволяет провести взор читателя по всем кругам — не ада, не чистилища, но скорее земного рая грузинской горы, как машина спирально поднимается. В фильме «Листопад» — хоровод дней недели: опять «среда», опять «воскресенье»; а тут — хоровод мест, где бывает дрозд: яма оркестра, улица, спальня, ресторан, библиотека консерватории, дома знакомых, химическая лаборатория, домик часовщиков и т. д.



Легко владеют грузины землей, раскрепощены, вырвались на простор. А у армян — земля ими владеет, как суть и нутро.

Совсем иного рода символику явила мне другая пара фильмов: американский фильм «Инцидент» (режиссер Ларри Пирс) и киргизский «Небо нашего детства» (режиссер Толомуш Океев). Тут я имел возможность созерцать рядом весь диапазон бытия и истории человечества: от вольной первобытной природы (горы, озера, реки, небо, стада, кочевье, первобытие людей как членов и слуг царства природы, приладившихся к ней) — до цивилизации в пределе, когда ничего живого, природного не осталось, клочка неба или земли живой не видно, а всё

асфальт, стены, железные конструкции, машины, электрические огни, люди смотрят не вверх, в небо, а в туннели, где метро и мосты. И люди сами в ночи и в металле блуждают, бесприютные, неприкаянные и никчемные. Ну да: в железо-каменном каземате и оковах стали жить. Согнаны в железный мешок вагона метро и там начинают душить друг друга: стихии здесь и вулканы извергаются из человека, поскольку он один остался живое тело природы в машинности города.


В киргизском фильме человек тоже крохотность и затерянность, но среди другого царства — естества. Хотя фильм назван «Небо нашего детства», но небом здесь является земля: ее лишь видно в разновидностях гор, долин, озера, рек, в нее любовно вглядывается камера обскура оператора городского — как в воспоминание о золотом детстве человечества, когда оно жило не среди искусства и отчуждения, а среди естества и природы = родной, — ощупывает глазом мощные костяки хребтов, упругие мускулы склонов, тугие груди холмов. По ним проносятся движения — взлеты вкось-вверх, вкось-вниз: если стадо сбегает вниз по одному склону, то за ним дается другой, что взметывает вверх. Четкая векторная геометрия линий — движений. Причем весь фильм выдержан не в Декартовой квадратно-городской системе координат (как американский), а в косоугольной: не в фигуре  $+$ , а в  $\times$ , соответственно разлету крыл беркута — сердцевиного персонажа фильма. В этом разлете захватывается небо и всасывается воронкообразно в землю: в долины, в джайляу — пастбища, как само небо струями света или лучами дождя в космическом Эросе непрерывно нисходит и вдавливается в землю. И весь фильм напоен этим Эросом, производящим жизнь: сосцы кобылиц, струи молока под струями дождя и под слезы из глаз — все смешивается в мощном аккорде = согласии сердечном (лат. *ac-cord* от *cor-cordis*, сердце).

Но вот среди этой изначальной косоугольности (недаром и глаза раскосые) и округлости (и тела кочевников округлые — животные, мясистые; волнообразный перебор и колыхание этих форм дан в картине празднества, тоя) — возникает призрак Декартовой — кубической системы координат. Сначала он нависает кабиной вертолета, как некое пророчество, потом — прямоугольной рамкой фотографии живущей в городе семьи, где все сидят вертикально-статуарно, прямоглядящие; и городской сын Бекташ весь пиджачно-квадратный — рядом

с косо-закругленными киргизскими шапками и халатами  Д. Затем это — кузова самосвалов. Наконец, два геодезиста на неожиданно возникшей четко горизонтальной плоскости хребта на фоне неба восставляют перпендикуляры штативов и визируют будущую горизонталь дороги. И с этого заварился сюжет и началась смерть стойбища. Оно вынуждено откочевать: дорога его сгоняет в глубь гор. Они снимаются, прошли несколько переходов в поэзии переправ, лучистых игр света с водой, среди сказочных силуэтов деревьев, что любовно вцепляются в медленно проплывающие фигуры: не уходите, мол, ибо без вас и нам конец; среди акварельных силуэтов лошадей на фоне неба, пронизанных светом и облегчившихся так, что выглядят птицами, светотенями — идеями самих себя: словно возносятся в небо, ибо на земле они не нужны, гонимы, излишни — заменены самосвалами, а кумыс от них — разве что побаловаться хохмачам — студентам-работягам: конечно, невсерьез они на это в неделю разовое питание взирают. И привезший им его в бурдюке старик-киргиз чужеродный растерянно взирает, как на их прежнем стойбище разместился поселок в вагончиках, а на их народном святилище — каменной бабе — повешено ведро, и закопчена она костром; как вместо живого беркута — высеченная из камня статуя беркута, и взирает он уже по Декарту: державно прямо, как дороги продвигаются в горы, завладевая Кавказом иль Памиром; пьют эти работяги — быстро глотая, без медитации, как пьют киргизы из лоновидных пиал (их фигура тоже  — как силуэт киргизского Космоса<sup>1</sup>); а эти пьют из декартово-квадратичных цилиндров — кружек.

Итак, лошади стали излишни: практически они не нужны ни как тяга, ни как корм, и все более выталкиваются в чисто эстетическую реальность, возносятся в небо. И весь сюжет фильма — это гонение на лошадей, их выталкивание с земли в небо — в Пегасов превращение. Ну да: вот их сгоняет дорога. Несколько переходов пронеслись, как им навстречу едут прямоугольники самосвалов и машут оттуда: дальше нельзя, там взрыв будет. И только доскакали до этой линии, как взметнулся барьер-занавес взрывов, облака земные. Для лошадей это — светопреставление. Они в ужасе поворачивают на-

---

<sup>1</sup> Кстати, сложенная юрта лежит на верблюде, как сложенные крылья у птицы. И у юрты форма обращенной пиалы: 

зад, сметывая все, и утлую цивилизацию кочевников: стулья, термоса...

Поскольку не нужны для цивилизации прямых линий правды, права и справедливости — лукавые излучины гор и округлости животных форм, — то одновременно выталкиваются в небытие лошади и выравниваются горы: взрывами, туннелями нивелируют, сводят на нет горделивые личности вершин и патриархальные общины хребтов. И вот в конце открывается глазу чудо и святотатство: дыра в горе = туннель — как сквозная рана-прострел. В него вскакивают на последних лошадях дети-киргизята, летящие в школу навстречу своей судьбе.

А навстречу им действительно накатываются электрические скаты, фары и буркалы машинных чудовищ смотрят в адской иронии на это допотопное несоответствие: на лошаденках по туннелю скачут, по асфальту и белым линиям, и вылетают в конце в трубу и в дым их силуэты, испаряется прежняя природная жизнь. Эти огни мы перед тем видали во сне мальчика: они накатывались лавиной по склону, как шины-факелы, и он от них в ужасе бежал. Теперь он летит им навстречу по прямой.

Побеждает прямая дорога нового бытия. А старики уходят в горы: если малец скачет вниз, то отец его в последний раз явен взбирающимся по склону вверх, а за ним старики в эллипсах тюрбанов, верхом на киргизских лошаденках уходят в Лету: лошади, мотая головами, вычерчивают синусоиду — волну = идею гор, которые суть каменное море-окиян. Волнообразно вьется тропа среди прекрасных грудей и мускулов склонов: они предстают в последний раз, в трагическом освещении, навевая пиитический ужас и прочищая душу катарсисом — состраданием.

И сюжет в людях соответствует этому основному сюжету, который призван совершиться на Земле за ее историю: сюжету меж цивилизацией и природой соответствует сюжет в Троице: между Отцом, Матерью и Сыном. Отец, прозевав старших детей и не чуя еще беды старому быту, отпустил их в город, но за последнего, младшего, цепляется, ибо почуял, что конец пришел: некому будет пасти стада, некому уметь доить, ловить, лечить коней. Все покидают горы природы для города, который есть искусственные горы. Но за соломинку цепляется. Младший сын уже крепок в тяге в школу и квадратен, крепыш. И когда настала пора ехать в школу,

отец плетью хлещет мать, что согласна пустить сына, а сын отца обухом — дубиной хрясть! Вот он, архетип: Эдипов комплекс выплыл трансцендентной рыбой-идеей из глубины моря-окияна гор.

Но тяжка эта брань, и души отца, сына, матери мечутся в колебаниях, как кони, — туда и сюда! Да: смятение и перегоны-всполохи коней — это откровенье того, что совершается в психее киргизского народа. Ибо с конем у киргиза самоуподобление. Недаром и непокорному мальчику аналог и метафора — стреножение непокорного жеребенка. Но она здесь не тянет, ибо идет от эпико-патриархальной поэтики, когда батыр сравнивался с тулпаром (скакуном), а здесь и поэтике этой конец, и сын-крепыш скорее уподобляем самосвалу: как он, сам сваливает отца. А тот уже — в полусиле, как беркут, оставляемый им на прежнем джайляу. Тот уж сам ручной и не может летать, а лишь ковылять, и тянется за хозяином. Недаром старик-отец так долго в него вглядывается, как себе в душу. Уж не орел и он, и не гулпар.

Ну, а в американском «Инциденте» что национального? Не есть ли это просто картина современной машинной бес-человеческой цивилизации с ее визгом-лязгом и скрежетом шестерне-зубовным? Попробуем поковыряться...

Во-первых, вагон метро, куда иммигрируют на срок общей жизни люди разных прошлых и судеб — это ковчег, чрево кита Моби Дика, Левиафана, куда угораздило человека Иону на трое суток космических быть проглочену, безвыходно и без продыху. Тут иная метафизика, космогония и мифология, нежели в Психо-Космо-Логосе гор и степей киргизском. Действительно: в последний вагон метро, как в Америку — Новый Свет, стекаются иммигранты: одиночки и одиночные семьи-секты-общины. Что у них между собой общего? Только то, что на этой земле оказались, а не родились: не при-родна она им, нет с нею исконно-растительной связи, как у других народов, что к родине-земле приросли телом и душой. Они здесь как матросы наемники на корабле в «Моби Дике», но крепко всажены на неопределенный срок, которого хватит на жизнь и смерть каждому. Вот и пассажиры здесь переживают жизнь и каждый глядит в лицо своей смерти, и перед этим *memento mori* вскры-

вается, взвивается психея каждого в некоем исповедании своего жизненного credo.

Но соборность общества с бору по сосенке, а не его вырастание лесом, — роковым образом сказывается в разобщении индивидов и семей: хоть их много, но они не могут объединиться против стихийного бедствия двух мальчиков — бандитов от беспомощности, от неупругости окружающей среды, которая б им определила их место. Они алчут его, покоя. Они умоляют этих уважаемых людей: укажите нам место и путь. Они дразнят их, выводят из себя, чтоб вызвать из них им указ и определение, пробудить на некую общую заинтересованность — хотя бы им самим в отпор и смерть, — но чтоб увидеть хоть раз, хоть перед смертью, проявление истинной человеческой души, ее сияние, — они провоцируют. В издевательствах, которым они подвергают, унижают, хлещут этих людей-рабов, — они, хоть бесы, но выступают, как оружие кары господней, казней египетских, что на человеческий вертеп, на Содом и Гоморру насылаются. И, кстати, ветхозаветность, библейское, а не христианское исповедание тоже существенно для Соединенных Штатов Америки, как и для Англии. Да, общество в вагоне — это именно сборная солянка, соединенные штаты (человеческие ведомства), но не естественно выросшее единство на-рода. И это основная lamentация американских идеологов: слабость в американском обществе чувства единой целостности, общей судьбы.

Потому это общество, не будучи семьей, незащитно против внутренней порчи, не может дать отпор язве хулиганства и бандитизма. Это им кара за продажу души удобствам establishment'a и общества потребления, за бездуховность и насилие над природой.

Ну да: если киргизы в общем покидают горы и долины и переселяются вниз, в степи и равнины, оставляя природу самой по себе, а город — сам по себе, то в Америке пришельцы конквистадоры-иммигранты именно насели на природу чужой им, не родной и не любимой земли, стали её покрывать, насиловать, испепелять, выветривать, заражая воды и воздух. И природа мстит: взрывом в душах человек, оставшихся единственной живой природой в машинных казематах городов. Хулиганство двух детей-малодчиков — истерическое, надсадное, отчаянное, с мольбой о выходе, — это именно стихийное бедствие, извержение вулкана человеческой души, изувеченной психеи. И когда, наконец, выдоили из



человеков-рабов воскресение души, когда салага с перевязанной рукой вступился за девочку и вышел на двух хулиганов с финками, и когда распластался на полу вагона первый, а второй завизжал, как бесноватый, — будто от облегчения, что у него наконец его черную душу, что мучила его, выпустили вон, — какое успокоение и разрешение у первого: крестообразно раскинувшись, он лежит, как распятый за грехи общие.

Но единичен отпор и героизм: одиночка, как Мартин Иден, выходит на поединок. Не общее это дело, а общ пока лишь стыд: всеми разделяем он пассажирами, когда они переступали через два тела, покидая ковчег вагона. И вопрос: когда перестанут чувствовать себя в американской жизни не пассажирами-иммигрантами, а ответственной общностью — семьей?.. Но общий стыд — уже есть нечто и полдела для рождения общей чисто-душной психеи.

*Декабрь 1971 г.*

---

27.3.84. В е д у щ и й. Сюда уместно приложить рассказ о моем втором вхождении в Грузинский Космос. Это — выступление на «Круглом столе» по современной грузинской прозе в Пицунде 4 декабря 1983 г.

---

## КОСМОСОФИЯ ГРУЗИИ

Космософия — это «мудрость космоса». Что это значит? Это значит, что Природа, в которой живет Народ, есть не просто вещество, «территория» ему, а есть некий завет, некий смысл, скрижали завета, которые нужно народу рассчитать и понять. Понимает он в процессе всей своей истории. И вот три с половиной года назад я сделал свое интеллектуальное путешествие в Грузию. Т. е. сначала обложился книгами, читал несколько месяцев, потом, по любезности Отара Филимоновича Нодия, приехал в Грузию с дочерью, как странствующий космограф, общался, спрашивал, видел, думал, писал. И вот в результате у меня образовался текст книги: «Грузинский Космо-Психо-Логос». Её резюме и изложу тут.

Главная интуиция — это г о р ы. Грузия прищиплена

горами; горы — это спасение (оборона) и казнь Грузии. Потому что горы, во-первых, отняли полнеба. Во всем мире Небо — это Отец, архетип Отца, Бог-Отец, а земля — Мать. В Грузии ж горами земля вздыбилась на небо и отняла большую часть его<sup>1</sup>. И, собственно, поэтому и в культуре: когда я анализировал национальный образ божества, я понял, что из христианской Троицы в Грузии Отец слабо чувствуется, верх берут другие ипостаси.

Далее: горы — это неизменность, неподвижность. И это — твердь. Одно дело, допустим, русский космос: «мать-сыра земля». Она мягка, сдобна, рассыпчата, как тело человека. Человек вообще — срединное существо между небом и землей. Поэтому он всегда себя моделирует между ними. У равнинного народа таким архетипом — братом человека по срединности является дерево. И модель Мирового Древа руководяща в Логосе равнинных народов, так же, как животные — в космосе пустынь, кочевья (Конь, Верблюд и др.). Здесь же аналогичную роль играют *горы*. В Грузии недействительна модель Мирового Древа — ее замещают Горы.

Далее: дерево мягко, растет, умирает. Над ним властна смена времен года, оно несет в себе идею *изменения*. Горы ж — неизменны. Идея *круговорота*, облегчающая существование и понимание (надежда, выход), здесь не так действует. В космосе Грузии все остается, пребывает, потому что некуда деваться: камениста почва. Остается и добро и зло, грехи. Космос *совести*.

Сравните равнинный народ, Россию, например. Это же космос переселения: нагрешил здесь — переехал туда, никто тебя не знает — и всё списано. Потому Достоевский мог задаться метафизическим вопросом: если бы вот ты там, на Луне, нагрешил, а живешь здесь, и никто об этом не знает, — каково б тебе было? В России это решается просто: а ничего б не было. Ну, не для всех, конечно. Но сколько мы имеем случаев: нагрешил где-то на Дальнем Востоке, а потом живет себе в центральной России и возделывает на пенсии свой вольтеровский садик.

В Грузии такое невозможно. Человеку некуда деться. Ему жить там же, где и грех совершил, — всему здесь и

---

<sup>1</sup> Ай-ай-ай! Выше это же говорилось про армянство... — В е д. 17.8.87.

память. Значит, тут какой выход? Во-первых, в человеке неизбежно развивается сознание вины, раз ее некуда расплескать. Помните «колодец совести» царя Аэта в романе Отара Чиладзе «Шел по дороге человек»? Как царь опускает туда бечеву и чувствует, что там колхи, которых он изгнал. Все отразится — и с этим надо считаться.

Равнинные народы могут быть беспамятны: рвется традиция через переселение или кочевье, напряжение греха ослабляется. Я не вижу убийцу отца — он переехал, а я переселился. И дело с концом. Ни у него нет долга совести, ни у меня нет долга отмщения. А в горах — вендетта. Никуда не девается добро и зло, действует их накопленная энергия. Но зато тут и *милость прощения* требуется. А также — *юмор*, ослабляющий напряжение на месте... Это очень хорошо видно в повестях и рассказах молодого прозаика Годердзи Чохели. В его «Гудамакарских рассказах» все проблемы Бытия — в одной деревне. Нужно провести межу, чтобы по ту сторону поселить нагрешивших, а здесь чистых оставить. В общем разворачивается своя книга Бытия и мифологема мировой истории.

Так вот: о милости и прощении. Я вспоминаю, как Алико Гегечкори показывал мне семейную фотографию 1936 года, на которой изображен и Георгий Димитров: «Вот мы, наша семья. А вот видишь, этот старик осанистый — это убийца Ильи Чавчавадзе». Этот человек 30 лет спустя покаялся сам, и он благодаря покаянию<sup>1</sup> имеет права. Поразительная нравственность. Но, с другой стороны, грузин вне Грузии может утратить удерж и стать гением бессовестности...

В этом космосе камня единственно трепетное, живое — это человек. Поэтому на него особо ложится эта нагрузка чувствительности, изменения. Грузины вообще — очень хрупкие и чувствительные сосуды. Это не всегда чувствуется, понимается, ибо они забронированы ритуалами, воспитанностью своей родовой, системой общения, выработанной веками, за которой легко прятать свою суть. До нее трудно добраться. В отличие от русского, который готов душу свою распахнуть, грузин — нет.

У меня, простите, такая ассоциация: грузин — как то

---

<sup>1</sup> Фильм «Покаяние» Тенгиза Абуладзе об этом... — В е д. 17.8.87.

хачапури, что подают в погребке на проспекте Руставели. Что представляет это блюдо? Твердь лепешки, крепость лепешки — с жизнью внутри: яйцо в сыре плавает, как озеро в берегах. И все искусство — так есть эту ватрушку, чтоб обламывать стены городские из хлеба и макать эти кирпичи в гущу жизни внутри, умудрясь не расплескать, не вылить жизнь наружу, надрезав брешь, проход, туннель. Так и Грузия: тоже не само-держлица, а народом держится, как стенами, имеет стыд и уклад, ориентирована на суд и взгляд со стороны рода и села и памяти из прошлого. Грузин тоже есть хачапури: жизнь души в стенах крепости: одет, вышколен, глядит воинственно, а в душе чувствителен, даже плаксив. Моя дочь поразилась, как непрерывно плачут витязи в поэме Руставели. И если вспомнить стих Лермонтова «Бежали робкие грузины», то тут, увы, даже наш любитель Кавказа, по русской, равнинной модели «поля Бородина» храбрость вообще оценивает. Но ведь они не «бежали», а скрывались в горы, которые их стены и космос и помогают, дома-то.

В истории Грузии невольно обращаешь внимание на прозвища: Давид — *Строитель*, Димитрий II — *Самопожертвователь*. Потрясающа эта история: когда Димитрий во избежание вторжения монголов сам поехал к хану и был казнен. Про это есть и поэма Ильи Чавчавадзе. Внешняя, политическая история Грузии сама по себе однообразна: расширились — сузились, снова расширились — опять какие-то земли потеряли. Не в этом смысл истории здесь. А в накоплении нравственных, этических ценностей, которые создавались в этом шевелении. Собственно, расширение Грузии при царице Тамаре, быть может, и совершилось главным образом для того, чтобы была создана Библия грузинства = поэма Руставели. Ценности Грузии в другой колодець складываются: нравственно-художественной памяти. Идея величия Грузии чужда. Тут — «Строитель», «Самопожертвователь», Георгий *Блистательный*: «блеск» — красота, эстетическая категория. Этика и эстетика, категории невоинственные, несолдатские, — здесь в почете. А если и воинские категории чтутся, то ценна тут не победа любой ценой, а нравственное поведение в битве. Честь важнее славы и победы, достигнутой коварством. В Грузии цель не оправдывает средства.

Как видите, я все время докапываюсь до Логоса, до неких ценностных ориентиров, которые у каждого

народа свои. В Грузии средства важнее цели, ибо внешней цели, собственно, и нет: некуда развиваться (по территории), стремиться. К чему? К расширению земель? К величию, славе? К мировой политике? К власти над соседями?.. Но Грузии извечно даны: ее земля, горы, космос; ей не расширяться, а сохраняться надо, расти не в ширь геополитическую, а в глубину экзистенциальную. Такова, я чувствую, «энтелехия» народа, целевая причина, его призвание. Тут нет цели, но есть Целое. Его себе сохранять, осваивать — вот это задача. Потому тут — самоудовлетворение. Космос самодостаточности. Фаустовское стремление к эфемерному идеалу, чем так гордится «германский гений», тут чуждо. Эта стремительность опасна уничтожением народа и природы, как основных живых ценностей. Или русское стремление: все переделать, все переменить, начать сначала! Для этого здесь есть космо-психический шанс: простор дает возможность уйти отсюда («от самой от себя у-бе-гу!») и где-то начать новую жизнь. Тут же переделать все на новый лад — равносильно самоуничтожению, самовыкорчевыванию. И потому нравственный герой Дата Туташиа в итоге приходит к принципу Дао, недеяния, воздержания от всяческого действия, ибо у него всё хуже получается в итоге.

И вот к такому я подхожу предугадыванию. Есть три варианта Абсолюта: Истина, Высшее Благо (Добро), Красота. Так вот: для Грузии именно Красота есть та ипостась Абсолюта, которая наиболее реализуема. Сюда устремляется духовный потенциал нации. И именно потому, что Красота есть чувственный и конечный вариант Абсолюта, дух тут воплощен, телесен. Чистая спиритуальность, рассудочность — это не внемлется грузином. Недаром и в философии за своего приняли именно Дионисия Ареопагита, христианского неоплатоника, кто в сочинении своем «О небесной иерархии» божество представил многоярусно — как *гору*. Идея *бесконечности* чужда здешнему Космо-Психо-Логосу.

Тут — окоём всего. Небо могло бы быть образом бесконечности, но ведь оно уловлено зубчатостью гор. Море могло бы быть таким образом бесконечности для приморской Грузии, Абхазии (кстати, если посмотреть по карте, Абхазия и Грузия находятся в перпендикулярном друг к другу отношении, как в электромагнитной волне, и они создают особый сюжет грузинской истории). Так вот:

море могло бы стать образом бесконечности для приморской Грузии и Абхазии; но последняя чувствует себя скорее как Колхиду, место *при-бытия*, берег, *конец* странствия тех же аргонатов, приход к цели, осуществление, свершение.

Если для русского пространства-времени, как я чувствую, архетипы — это *берег*, *порог* и *канун*, причем *берег* не как *приплытие*, а наоборот, как *отплытие*; *порог* — не как *приход*, а как *выход* из дома в путь-дорогу (ибо место Абсолюта на Руси — в Дали, и Бог — вдали, а не наверху<sup>1</sup>); и *канун*: душа русского вечно накануне, в ожидании главного события и разрешения всех мучительных проблем, она эсхатологична, а символическим изображением ее может служить геометрический «луч», однонаправленная бесконечность:  $\rightarrow \infty$ , то в Грузии мы имеем скорее пункт прихода Бытия к своему осуществлению, к цели, свершению. Тут пункт *при-бытия*, *при-сутствия*. Тогда как на Руси вечный ток в даль, от-сюда, куда-то. Психокосмос *от-бытия*. Вечная неудовлетворенность. «Не-присебейность». А в Грузии — самодостаточность.

Теперь перехожу к грузинскому Логосу поближе — и прямо упираюсь в *Логос застолья*. *Тамадизм* — философия застолья. То, что совершается за грузинским пиршественным столом, — это совсем не просто насыщение. Это национальная литургия, домашняя церковь. Тамада — это первосвященник. На столе распластана сама Грузия, ее плоды. Происходит таинство пресуществления материи в дух, в логос — речами, великолепными речами. Застольный Логос Грузии продолжает, конечно, традицию Платона: «Пир» — «симпозиум», когда происходило это же пресуществление вещества в дух. В тамадизме происходит евхаристия «Цискхари» — «дверь в небо», как назвал свой журнал Илья Чавчавадзе. В застолье непрерывно пробивается материя к духу. Раскрывается эта дверь.

Что происходит в застолье? Речи — беспардонное ласкательство. Гиперболическое восхищение. Это тип слова безусловно восточный, не христианский: не подобают человеку такие похвалы. Человек-гость тут играет роль одновременно и агнца жертвенного, и бога. Земной

---

<sup>1</sup> Хотя по пословице: «до бога — высоко, до царя — далеко», но понятие царя здесь потеснило бога — отчасти и потому, что архетип дали здесь интимнее выси.

бог! — и каждый поочередно в этой роли выступает. О дурных качествах умалчивают. Человеку преподносят возможный идеал его самого, как бы платоновская идея тебя в наилучшем твоём виде. И получив такое в речах, в застолье, человек и в будни как-то будет подтягиваться, стараться соответствовать этому идеалу.

Русское застолье имеет совершенно иной вектор. Когда собираемся мы, если мало, — так начинается тяга к покаянию, биению себя в грудь, к исповеданию. Если грузинское застолье — это «аллилуйя» = «хвалите господа», то русское застолье — это «господи, помилуй!», печалование, покаяние, биение себя в грудь со слезьми. Но это еще вопрос: что лучше воспитывает человека? Говорить ли ему, что он хороший, как говорит Грузия, — или говорить себе, что я плохой, а другой бы меня утешал и говорил бы: «Ну, не совсем уж ты такой плохой, Гоша, ты еще не знаешь, какой я мерзкий бываю!» — и так мы взаимно поочистимся?..

Грузинский Логос моделью своей имеет *гост*, слово застолья. Это совершенно очевидно в грузинской поэзии. Но так оно и в философском умозрении. Я с большим наслаждением хаживал на лекции Мамардашвили, грузинского философа. Это действительно философ-тамада: он держит перед очами ума некую идею, как икону, и описывает ее так витиевато, красиво, артистически, ходя кругами в слове, применяя все изощрения диалектики. В Москве двух я таких разных противифилософов слушал: Библера и Мамардашвили. И так себе я сформулировал: у одного — талмудизм, у другого — тамадизм.

В философской традиции две главные матки: Платон и Кант. Кант — это рассудочная аналитика, диалектика; Платон — это умозрение. Грузинский Логос склонен к платонизму, умозрению.

Теперь я начну заход к Логосу с другого конца — с *языка*. Я был поражен в грузинском языке такой категорией глагола, как «кцеба», т. е. «версия». Я немного изучал грузинский и был удивлен в языке субъектно-объектной формой глагола. Это значит, что не просто «пишу», не просто «я пишу», но «я пишу лекцию для тебя». Особая форма, которая учитывает косвенный объект: «пишу тебе», «шью платье — для тебя». Здесь воплощена идея *взаимности* и возврата. Субъект зависит от объекта. Это есть хоровой, общинный Логос. И в этом мне увиделось что-то очень философически важное. То, что резко разрубил европеизм: «Я» и «Не-Я»,

субъект и объект, и никак из этой оппозиции не может выйти, — здесь же гармония и имеется способ мыслить Единство Целого. Это подтверждает ту мою интуицию, что грузинство располагается как бы в Бытии, в центре Целого, в космосе совершення, и поэтому никуда не торопится от себя: переходить и транзитировать...

Еще это и в такой черте грузинского глагола, как его «*полиперсонализм*», т. е. многоличность, — называется. Не просто множественное число «мы», где снивелированы всякие «я», «ты», «он», — а встречаемость лиц и душ в одном действии, их взаимосоотнесенность, увязка. Такое многоличие глагола должно иметь глубокие субстанциальные корни в национальной сути грузинства, образует важнейшую черту Логоса. Нет такой жесткой, резкой тяги у грузина обособиться в чистый субъект, стать личностью, стать абсолютно свободной личностью.

Это, между прочим, важнейший момент для прозы и мышления. Главный вопрос для Грузии — развитие личности, а отсюда — и личностного сознания и рефлексии, чем и рождается проза. Я вижу, что здесь нет европейской тяги стать абсолютно свободной личностью, потому что личность грузина связана с родом; и самый свободный из известных мне образов, Дата Туташхиа, весь — в перекрестных отношениях, считаниях, ориентировках на людей: как бы не принести зло своим, пусть и нравственным вмешательством в ситуацию, которая всегда ведь многоперсональна, не учитываема в своих причинах и последствиях, но каждая ситуация хороша по составу и сути, так что лучше и не вмешиваться...

Хочу обратить внимание на *отсутствие родов* в грузинском языке. Что это значит? Дело лингвиста и науки — как это появилось. Но *что* бы это могло значить? — дело мыслителя. Еще и в английском языке, мы знаем, стерты историей родовые различия: нет ведь ярого Эроса в космосе Англии — андрогинен Альбион. Например, в семитских языках, в древнееврейском, например, столь резкое расчленение всего поля языка на полы, что и глагол весь генитален — мощен тут Эрос и противостояние полов. И у арабов, турок, персов, вообще в зоне ислама и иудаизма, — резко означены мужская и женская половина, огромная разность потенциалов, ярое влечение.



В Грузии ж, в сравнении с ними более суровой и аскетичной по природе, где горы, камень, снег, — Эрос — не ярк. И не случайно *Дружба тут первее Любви*. «Витязь в тигровой шкуре» — ведь это есть не поэма войны, как «Илиада», не поэма любви-страсти, как восточная «Лейли и Меджнун»; это, конечно, — эпопея Дружбы. Или, например, повесть Казбеги «Хевисбери Гоча». Там обратный случай: герой, который возлюбил невесту своего друга, оказался преступен и грешен и отлучен, потому что он любовь предпочел дружбе. А в «Витязе» недаром Таризлу, сыну условного Индостана, придано свойство «меджнуна» (= «исступленного», «неистового», «одержимого»). Это он безумен и юродив от нестерпимой любви к женщине, любви метафизической. А вот наш Автандил, сын условной Аравии, а по сути страны христианской, более северной, как Грузия, — он «меджнун» не от страсти к женщине, а от страсти к другу. Любовь же его к Тинатин — более покойная, разумная, как и ее к нему. Она скорее — сестра ему: не по внешнему положению, а по сути их отношений, не пылких.

Откуда же это? И как связано с космосом Кавказа? Чтобы понять это, вникал в символику стихотворений Важа Пшавелы. Вот «Гора и долина». Естественно, гора выступает как мужское начало:

Но взгляни в долину, на дорожки,  
На сады, что зреют впереди, —  
Это ль не жемчужные застёжки  
На расшитой золотом груди?

Я уж пишу карандашиком себе на полях заметку: «муж.-жен.» — имея в виду половую парность, брачную: Гора = муж, Долина = жена: тут низ и лоно, и даже грудь под лифом застёжек жемчужных. И вдруг:

Не тебе ль сестра (!) она родная —  
Та долина, полная плодов?

Значит — не жена, не возлюбленная, а сестра. То есть не прямо противоположное, не полярность, а некая скошенность вбок, умягченность Эроса. Не лют он тут и рьян, как где прямопротивостояние. Даже графически это можно изобразить. Допустим, если в космосе ислама, в Аравии, где земля = равнина, прямолинейно-молниенный Эрос между Небом-Отцом и Землей-Матерью, перпендикуляр, — то в Грузии по скатам гор получается некая всемоделлирующая *наклонная плоскость*. Так что

здесь Эрос мягче, ослабленной. Кстати, и лицом и статью грузинка сходнее с мужчиной: горбоноса и сухощава, не разнеженно-колышущаяся ее плоть, как широкие бедра и осиная талия персиянок или индианок, жриц чувственности. Подруга она, ум мужу и воля, как Тинатин Автандилу. Энергична, как властная, мужеподобная Дареджан в одноименном рассказе Пшавела.

Так что если в послании Иоанна «Бог есть Любовь», то для Грузии надо переформулировать: «Бог есть Дружба». В «Витязе в тигровой шкуре» что происходит? Автандил-полководец во время отечественной войны покидает войско, действует как предатель родины и едет исполнять любопытную волю своей возлюбленной Тинатин: узнать, что это за странный витязь там? Долг побратимства и дружбы превышает для него и отношения любви и интерес политики. Императив Дружбы и побратимства здесь абсолютный, категорический. Об этом свидетельствует и поэма Важа Пшавелы «Гость и хозяин», где Хозяин идет против всего своего села на бой и защищает врага своего народа и убийцу своего брата — только потому, что тот в ночи, неузнанный, попросил приюта у очага и принят под кров Дома своего.

Если для Запада есть такая формула: «Платон мне друг, но Истина — мне более подруга», то для Грузии это не действует. Друг дороже Истины. То же самое, кстати, и Достоевский говорил: «Если бы так случилось, что истина б разошлась с Христом, я предпочел бы остаться с Христом, нежели с истиной» (примерно, по памяти передаю мысль).

Горы есть также основа грузинского *Этоса*. *Горное право* — что это значит?

У Акакия Церетели прочел: он, княжич, был отдан в детстве не просто крестьянской кормилице на грудь (это и русские баре делали), но прямо в семью крестьянки и до шести лет рос там. Князь воспитывался в крестьянской семье! И он говорил, что «обычай отдавать детей на воспитание в семью крестьянки-кормилицы издавна повелся в Грузии: царские дети и дети владельцев князей воспитывались в семьях эриставов», эристава — в семьях дворян и т. д. Возникали молочно-побратимские узы.

И вот тут мне видится закон обратной связи. Гора (= князь) добровольно идет вниз на поклон в долину, склоняется на смирение-отождествление-породнение с ней, с низами общества, с народом простым, — тем, что

самое свое дорогое, наследника, — доверяет долине, народу, женщине-кормилице, Матери-Земле: на наполнение соками и смыслами вещими. А потом, когда воздымается вверх княжич и становится властителем, он уже никогда не будет жесток к народу, ибо там его молочные братья и сестры, побратимы, и узы эти сильнее даже родственных в Грузии. А в равнинной стране как? Здесь действует естественная тяга ее космоса к поравнению всего, к нивелировке, к смешительному упрощению. И для того, чтобы возникло здесь творчество культуры, цивилизации, — Истории необходимо искусственно создавать разность потенциалов, сословные перегородки, барьеры. Тут История воздвигает каскады, на равнине Космоса строит горы социальные, духовные: чтоб возжизнить склонную ко сну и энтропии Природу, чтоб возникла напряженность силово-магнитного поля в духе: надо вызвать искусственно динамизм страстей, яростей, что утепляет космос. В Грузии совсем иное: самой природой, естественными условиями хребтов все партикуляризовано в ее космосе. Противовесное космосу движение Истории должно быть направлено на склеивание сословий в общей жизни, психее, преданиях, обычаях. Русские дворяне, например, даже добровольно чужеземное иго французского языка приняли — для разговора в свете, лишь бы от народа своего отъединиться-различиться. Как у физика-атомщика Ферми, — это «уровни энергетических состояний».

И тут важный закон всеобщей Истории вообще нащупывается: вектор (направленность) Социума (типа граждански-общественного устройства), его строительства и склада, не просто гармоничен и в резонансе с национальной Природой, но направлен и дополнительно к ней: противоположно к строю местной природы, складу Космоса образуется.

Еще я хотел сказать, что горы также блюдают *права меньшинств*: ведь непрерывны войны в истории Грузии, а в каждой долине — особый народ... В войнах что происходит? Умыкают стада, но не вырезают население и не переселяются на земли побежденных. Вот и в поэме «Гость и хозяин» тоже умыкают стада, но земли остаются. И в сказке «Цветок Эжвана»: муж и красавица попадают в чужое царство, выполняют там все задания, и им, собственно, царство достается. Казалось бы: жить, поживать, добра наживать. А они — пошли

к себе домой. Не надо им чужое, не жизненное это им, грузинам, пространство, как бы злочно ни было оно, а у них пусть и горно и трудно и каменисто...

Горы доставляют и *эстетическую* модель. Есть такой термин: «гадвардия» у Тициана Табидзе. Это — «очертя голову». Так поэт обозначил вдохновение: как каскад.

Я вот так же, очертя голову, бросился на познание Космоса Грузии: не сломить бы! — но надеюсь на ваше великодушие.

*Записал 12.3.84.*



## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

5.4.84. В е д у щ и й. Среди нескончаемых вопросов, что пробуждает эта тема, почти постоянны три.

— Изменяется ли национальный образ мира с историей? Разве испанец XX века — тот же, что был испанец X века?

— Отвечаю сразу. А Вы вот, вопрошающий, — один ли и тот же человек, когда были младенцем в яслях, сейчас вот в институте, и будете стариком в доме престарелых? Я ищу в каждой национальной целостности это самотождество личности. Но, конечно, делаю срез в пути: ни один Космо-Психо-Логос еще не завершен (а даже вроде бы и завершенные, как Эллада и древнеегипетская цивилизация, — продолжают жить в человечестве, в его культуре и судьбах участвуют и переуясняются и, значит, тоже не завершенные, по Бахтину: последнее слово о них не может быть произнесено...) и, может быть, повернет в другую сторону и породит иные качества, как волна-синусоида... Я же вмедитируюсь в тот срез и объем, что мне обозрим.

— А как быть с «метисами», с теми, кто и по крови смешан, да еще родился в одной стране и тот язык ему стал родной, а переехал жить в другую в юном возрасте, женился на туземке и дети уже тутошние, прижился и там работает в культуре (вот и бывший соотечественник наш, писатель Набоков Владимир, кто пишет равномошно на русском и английском языках)?.. Какой здесь Космо-Психо-Логос?

— Тут, как в теории множеств, происходит наложение национальных полей разной мощности и уровня (широты и глубины), происходит не диа-лог даже, а поли-лог национальных элементов, и так и должен описываться подобный случай.

— А не подкармливает ли такое исследование национализм?

— Ответу аналогией. Когда человек только начинает вступать в мир знания и культуры, ему сперва представляется все ясным, и такие «хочут свою образованность показать» и надмеваются. По мере же дальнейшего познания человек прозревает его бездну, уразумевает, как ничтожно мало знает (а в пределе — Сократово признание: «я знаю только то, что я ничего не знаю») и становится уважителен и к «неграмотным», и иначе думающим; становится интеллигентен... Так и в осознании национальных особенностей: кичливость тут — «плод недолгой науки» незрелого ума (используя выражение из сатиры Антиоха Кантемира). И именно когда не погружаются в глубокое изучение национальной специфики, а топчутся в преддверии, бесконечно повторяя-заклиная про «единство национального и интернационального», ребячество национализма может втемяшиться от узнания некоей лестной про себя особенности. Но глубокое, спокойное исследование только раскрывает каждому народу глаза на бездну красоты, силы и незаменимую ценность культуры другого народа, пестует трепетное уважение к ее уникальности. В то же время каждый постигает свои несовершенства и чем восполняет их национальная культура соседа, благодаря чему они и нужны друг другу в «разделении труда» между инструментами в индустрии или в оркестре человечества. *Возлюбленная непохожесть* — вот что славно!..

В качестве Заключения имеет смысл дать резюме моих работ о национальных образах мира, которое я написал для ВААП в 1976 г. в жанре автореферата.

### **Национальные образы («модели») мира**

Это — серия художественно-научных сравнительных описаний духа разных народов в связи с национальной природой, бытом, языком, в итоге чего воссоздается целостный национальный портрет. Как сам автор объясняет, такие описания есть его способ путешествовать — умом и воображением: он погружается на несколько лет в изучение той или иной страны (Герма-

нии, Индии, Италии, Америки, Франции, Англии, Эллады, Болгарии, Грузии, Киргизии, Эстонии...) — проникается всеми ее особенностями: от кухни, игр и языка до истории и картин мира у писателей и ученых, до национальных вариантов религиозного чувства — и просвечивает одно другим, обнаруживая взаимные соответствия элементов из разных уровней внутри каждого образа мира. При этом размываются рубрики, и не в привычных своих рядах рассматриваются поэзия с поэзией, механика — с механикой, но все глядится во все: нисходящие дифтонги итальянского языка — в теорию свободного падения Галилея, немецкое блюдо Schnitzel откликается в представлении германских ученых о дискретности вещества (квант Планка).

Предпосылка автора такова: всем очевидно, что в ходе истории и особенно в XX веке сблизились и унифицировались все народы по быту (у всех телевизоры и авто...) и мышлению (интернационализм и математизация наук), — и тем не менее в ядре своем каждый народ остается сам собой до тех пор, пока сохраняется особенный климат, времена года, пейзаж, национальная пища, этнический тип, язык, — ибо они непрерывно питают и воспроизводят национальные склады бытия и мышления. Соответственно и о Едином материальной вселенной (Космос) или духа (Логос) у каждого народа складывается свой образ. Инвариант бытия видится каждым в особой проекции, как единое небо — сквозь атмосферу, определяемую разнообразием поверхности земли. Эпиграфом ко всей работе взято изречение Гераклита: «Для бодрствующих существует единый и всеобщий космос (из спящих же каждый отвращается в свой собственный)», — так что национальные образы мира — это сны народов о Едином. Зачем же нужно заниматься снами? — А чтоб не принимать их за действительность, отдавать себе отчет в ограниченности и локальности наших даже самых общих представлений. В то же время через сопоставление и взаимную критику разных «снов» есть надежда и до образа истинной реальности докопаться...

Автор различает *цивилизацию*, которая едина и универсальна и есть механизм, и *культуру*, которая непременно натуральна и есть живой организм. И если в будущем культуры могут быть залиты и сивелированы цивилизацией, то пока они — в высшем цвету, и автор видит свою задачу в том, чтоб описать их в этом

состоянии, когда народы и культуры, быть может, поют свою лебединую песнь...

Рассматриваемую им целостность автор определяет как Космо-Психо-Логос, т. е. как единство тела (природы), души (национального характера) и духа (склада мышления, национальной логики). Это напоминает гипотезу Сепира-Уорфа, но у них логика выводится лишь из языка, здесь же сам язык и все — из целостности бытия в национальной природе. Национальный образ мира есть диктат национальной природы в культуре. Только ее вливание в дух надо суметь прочитать. В качестве метаязыка принимается древний натурфилософский язык четырех стихий. «Земля», «вода», «воздух», «огонь», понимаемые расширительно и символически, суть слова этого языка, а его синтаксис — Эрос (= Любовь — Вражда Эмпедокловы, притяжение-отталкивание науки). Сам акт наложения древнего языка четырех стихий через головы 2—3-х тысячелетий на современность, заарканывая и отождествляя концы и начала духовной истории человечества, есть фундаментальная метафора (= перенос) и образует метафорическое поле, с которого автор снимает свой урожай образов и ассоциаций. Очень емким оказался этот метаязык: на него переводима и поэзия, и естествознание, и духовные и бытовые явления, и можно природу читать духовно, а духовные явления осмыслять в контексте природы. В свете обострения в XX в. проблемы экологии такая работа имеет особо актуальное значение: расширяется этика человека — в ее диапазон включаются взаимоотношения с природными существами и стихиями, которые оказываются нашими братьями по бытию и участи в космическом холоде Вселенной.

Естественные национальные языки трактуются как голоса местной природы в человеке. У звуков языка — прямая связь с пространством естественной акустики, которая в горах иная, чем в лесах или степи. И как тела людей разных рас и народов адекватны местной природе, как этнос — по космосу, так и звуки, что образуют плоть языка, в резонансе находятся со складом национальной Природины. Рот и есть везде такой резонатор, микрокосм — по космосу: небо = небо; язык = человек, индивид, единица, огонь; губы — мягкое, женское, влажное, волнообразное, Двоица, стихия воды; зубы — кость, твердь, горы, множество = стихия земли; дыхание = воздух. Гласные — координаты пространствен-



но-временного континуума: «а» — вертикаль, верх-низ, открытое пространство; «е» — ширь; «и» — даль; «о» — центр; «у» — глубь, внутреннее. Согласные заполняют чистый космос разнообразием, причем глухие смычные = мужское начало огнеземли; звонкие и сонорные-посовые = женское, вода; фрикативные = воздух и т. д. Выясняя удельный вес всех этих элементов в фонетике языка (еще и передне- и задне-, верхне- и нижнеязычные звуки), удастся в лаборатории рта прочесть иерархию ценностей в данном пространственно-временном континууме: что здесь важнее — верх (низ), даль (ширь), перед(зад), зенит(надир), мужское (женское) и т. п.

Итак, автор действует прямыми отождествлениями элементов и явлений из разных сфер и уровней внутри данного Космо-Психо-Логоса, и в этих бесчисленных ассоциациях и уравнениях всего со всем — главный для него азарт и вкус этих повествований. Тут смешение рубрик и чехарда рядов. Дифференцировку же он производит путем сравнения космоса с космосом, когда сходный феномен — романтизм в литературе, космогоническая гипотеза, тип жилища и т. п. — в его вариациях по разным странам проявляется.

Вся работа — непрерывно сравнительная: каждый уже описанный образ мира становится далее зеркалом и орудием для просвечивания другого, очередного (при этом и сам еще уточняется), так что именно как серия и панорама национальных образов мира этот труд имеет свой полный смысл. Но возможны, конечно, и относительно самостоятельные выпуски-портреты.

Вот, например, набор основных элементов, по которым французский образ мира отличается от германского, причем в каждой оппозиции (в духе пифагорейских пар) французский акцент подчеркнут. Иерархия четырех стихий: вода, огонь, земля, воздух; причем огонь — как свет или *жар*; мужское или *женское*; *-ургия* (трудом сотворенность) или *-гония* (рожденность естеством) всего в бытии; прямая или *кривая*; вертикаль или *горизонталь*; даль или *ширь*; *зенит* (высь, полдень) или *надир* (глубь, полночь); иерархия времен года: лето, весна, осень, зима; иерархия чувств: осязание, вкус, обоняние, зрение, слух; музыка или *живопись*; рисунок или *цвет*; свет и вещество — частица или *волна*; время или *пространство*; пустота или *полнота*; Дом или *среда*; форма или *материя*; Труд или *Жизнь*; про-

исхождение или *назначение*; история или *эволюция*; причина или *цель*; исследование (для себя) или *изложение* (во вне); лекция или *беседа*; система или *афоризм*; мысль как здание или *мысль-пробег* (*discours*); доказательство или *очевидность*; теорема или *аксиома*; рефлексия или *авторитет*; опосредствование или *достоверность*; внутреннее или *связи-отношения*; индивид или *социум*; необходимость и свобода — или *судьба* (предопределение) и *случай*; теория или *картина*; дальноедействие или *близкоедействие*; интравертность (психики) или *экстравертность*; внутреннее или *внешнее*; объем или *поверхность*; «тяги» или «толкай» — как причина движения и т. п. Для французского Логоса характерна фигура *баланса*, или симметрия (а не антиномия)...

Или вот как прорисовывается и тальянский образ мира. Это — интеллектуальное путешествие в Италию: припоминая все, что он за жизнь узнал об Италии и Риме, и собрав в узел и в ходе сравнения с соседними народами: Францией, Германией, Элладой, а также с Россией, автор как бы вытесывает статую итальянского Космо-Психо-Логоса. Характерные особенности итальянского образа мира добываются и в анализе итальянской природы и языка, типа жилищ и пищи, из рассмотрения «Божественной комедии, Данте и механики Галилея, типа мелодики у Верди и искусства Возрождения, из современного итальянского кино (Феллини, Антониони), из сравнения идей Франциска Ассизского и Иоакима Флорского с официальным католицизмом и папизмом и т. д. Широко используются также и путешествия по Италии германца Гёте, французов Стендаля и Тэна, русских Гоголя и Горького. Поскольку национальный образ мира мыслится как диктат местной природы, а она малоизменна исторически, то Рим и Италия, несмотря на историческую и этническую разность, трактуются как единый тип.

Общая схема итальянского Космо-Психо-Логоса (если ее выразить на языке четырех стихий и прочих терминов) будет выглядеть примерно так. Это космос дискретности и сияющей пустоты вокруг сбитого, неделимого атома-камня. Дискретность, отчетливость бытия выражается и в *marcato* и *staccato* в музыке, и в чеканке Челлини, и в том, что здесь четкий рисунок, вместо красочного расплывающегося пятна французской акварели, и в том, что макароны здесь национальное блюдо:

макароны = волна, змея, ее казнят, перекусывают, так что съедение макарон есть как бы некая каждодневная литургия, осуществляемая итальянским народом: тут совершается жертвоприношение непрерывности, ее пресуществление в дискретность.

Атом в пустоте: это и в атомизме Лукреция, и в том, что Данте — «сам себе партия», и в свободном падении Галилея, игнорируя трение, т. е. бытие посредничающих стихий: воды и воздуха, тогда как в тоже средиземноморском космосе Эллады во всем важна медиация, посредство (здесь же — непосредственность) — средний термин силлогизма хотя бы припомним. Здесь же из стихий первопочтенны: огонь как свет («сияющая пустота») и плотная земля как камень: отсюда и человек здесь понят как homo от humus = земля, и престол здесь Петра = «камня» (по-гречески). Воды нет в итальянской живописи: не увидишь ее в застенных заоконных пейзажах картин Возрождения: ее в камень тут прячут-замуровывают (= акведук), как Аиду. А воздух тут стоячий (очистительных ветров — сиих богов северных пространств здесь нет): миазмы, испарения, чума... Лишь свет и камень надежны. Этот принцип: атом и пустота — находим и в методе «неделимых» Кавальери, который есть итальянский предтеча математического анализа, тогда как у англичанина Ньютона аналогичную роль играет метод «флюксий» = «плывущих»: стихия воды здесь прообраз. О том же говорит идея Маскерони: геометрия лишь посредством циркуля, без линейки, — т. е. точки-атомы в пустоте определяет, не связуя их. И в итальянской живописи Гёте удивлялся тому, что сюжет тут — самое слабое место. Ну да: сюжет = связь, а здесь каждое тело самоцельно выпирает. И композиция произведения скорее внешне-архитектурна, нежели внутренне-характерна.

Отсюда — развитость именно пластических искусств: архитектура, скульптура, чеканка, живопись. Человек уподобляет себя не растению-древу (= обитателю посреднических стихий воды и земли), но кинетическому животному и камню: волчица Ромула и Рема, звери в I песне «Ада». И глаза тут не озерно-светоносны, как у северян, но непрозрачные, как драгоценные камни, бархатистые — как шерстка животных. Лес же здесь чужероден, кошмар: у Данте исходно противопоставление: «прямая дорога» (*diritta via*, ср. *via romana* — римская дорога) и «темный лес» (*selva oscura*). Лес в

итальянском космосе есть инакомыслие германо-славянское (а как роден там лес и любимое дерево! — ср. идиллия «Шелест леса» в «Зигфриде» Вагнера). Лес тут — ересь. И латинские буквы, в отличие от готических-германских, ветвисто-древесных, — отчетливо архитектурно-скульптурны, каменны. Гёте поразило отсутствию почек в Италии, — т. е. нет движения как внутреннего изменения: тут движение кинетическое, внешнее. Пространство важнее Времени. В вечнозеленом космосе идея вечности, как нигде, крепка (Рим — «вечный город»).

Тут космос статуарности и опускания. Символические фигуры — колонна (вертикаль важнее горизонтали: шири, дали) и *арка*: падая, она укрепляет себя. Статуарность и в том, что «комната» по-итальянски stanza, т. е. «стоянка» (а не logement = «лежание», как по-французски); и стихи — «стансы»; и «как живешь?» по-итальянски: come sta? т. е. буквально «как стоишь?», — тогда как в -ургийном космосе англосаксов, где человек — self-made = «самосделанный», тот же вопрос: How do you do? т. е. «как делаешь?», а по-французски: comment ça va? т. е. «как идется?». В картинах — даже у эфирного Боттичелли икры ног Венеры грузноваты, сравнительно с бедрами, а в глазах не читается тяга в даль (нет германского Sehnsucht, тяги dahin, dahin!), но завершенность и плотность.

Космос опускания (купола-тверди неба на землю) прочитывается и в открытии и совершенстве здесь архитектурной формы купола, и в арке, и в нисходящих дифтонгах, преобладающих в итальянской фонетике: io, ua, и в теории свободного падения Галилея, и в типе мелодики итальянских песен и арий, которые, как правило, начинаются с вершины и ниспадают секвенциями, — тогда как в немецкой мелодике тема обычно восходит, вырастает по модели древа. Круги Данте = уровни Ферми — везде архитектурно-этажный подход, способ видеть. Гете обратил внимание на то, что возносящаяся мадонна на картине Тициана смотрит не вверх, на небо, но вниз. Итальянская мадонна — это тебе не Великая Матерь (я) Востока: Гея, рождающая даже Урана-небо, Кибела, Богоматерь (я), — но меньше она гораздо масштабом: она — мать Сына (filioque католицизма), оземнена, очеловечена — как mamma mia.

И в психике итальянцев все отмечают кинетическое и без задержек выражение в поступке и слове — того,

что в душе и на уме. Гёте не устает удивляться, что жизнь не спрятана в помещение Haus (дома), в Innere (внутреннее) и Tiefe (глубь) каждого человека, но протекает открыто и публично, вынесена под небо и не в рефлексии переживаний и намерений проявляется, но прямо в действиях, брани и болтовне... Фамильярность здесь с открытым пространством.

А энтелехия (общая идея) а м е р и к а н с к о г о Космо-Психо-Логоса выглядит следующим образом. Это мир -ургии без -гонии, т. е. искусственно сотворенный переселенцами, а не естественно выросший из Матери(и) Природины, как все культуры народов Евразии, где -ургия (труд, история) продолжает -гонию в своих формах и где культура натуральна, а население = на-род. Здесь же население — не на-род (народность), а съезд, собирательность иммигрантов ex pluribus unum («из многих — одно» — девиз США), но в начале именно не Единое, а самостоятельность индивидов, так что формула здесь: Each and all = «каждый и все» — стихотворение Эмерсона. А поэма Уитмена «Листья травы» — это обозрение-соединение штатов-состояний человека — в Myself (Я). Но нет тут «мы» и «наше». Отсюда вечные жалобы американцев на недостаток чувства общности, единства в стране.

Переселение через Атлантику — это для человека как пересечение Леты в ладье Харона: смерть и новое рождение. Потому такую роль играют в американской символике Левиафан, Иона во чреве кита, кит Моби Дик, «Корабль дураков» — фильм Стенли Крамера, где тоже «всякой твари по паре»; да и плот Гека Финна — ковчег... Америка штатов растет как бы сверху и сбоку, а не из земли, без пуповинной связи с нею, которую здесь имели индейцы, кого пришельцы истребили, а не смешались, в отличие от космоса Латинской Америки, более в этом смысле натурального. США — это Ноев ковчег микронародов, первая составная внеземная цивилизация — из высадившихся на чужую планету сильных-хищных и исходно свободных индивидов, порвавших со своими Матерями-Природинами (в Старом свете) и начавших тотально новую жизнь. Если для Европы характерен архетип «Эдипова комплекса» (сын убивает отца и женится на матери), а для Азии, Востока — так сказать, «Рустамов комплекс» (отец убивает сына и берет сноху), то для их бытия типичен «комплекс Ореста» (так назовем его): матереубийство, — причем ее убивают

дважды: покидая старую мать-родину и обращаясь с новой землей без пиетета: не как с матерью, но как со шлюхой. Потому ее разызнасиливали вдрызг, загрязнили окружающую среду — и первые взвыли — открыли проблему экологии, в чем и сказалась мстительность -гонии чересчур уж прыткой трудово-индустриальной -ургии. В общем Америка — не Мать-Родина чадам-сынам своим, но *фактория* своим жителям-трудягам. И философскую категорию «материи» здесь бы присуще назвать «патерией» (мужской архетип Отца тут важнее) и даже «факторией»: вещественность бытия здесь вся изготовительна, а не вырастающая. Не отцово, а творцово тут житье-бытье, а страна — не отчизна, но «творчизна».

Американец чужд вертикали растения как принципа бытия (а вместе с тем и идее корней и долго-терпению: дай срок! — не дают тут срока, но все ускоряют — автомобиль! Форд!) и уподобляют себя животному хищному («Белый клык»), и в почете здесь челюсть и оскал зубов (на рекламных улыбках). Растение — дело долгое, а тут все некогда. Тут из травы (а не из дерева) листья: в американском евангелии «Листья травы» Уитмена не модель Мирового древа, характерная для всех культур Евразии (под деревом Бодхи пришло Будде озарение, и Христос распят на кресте — схеме дерева), но характерно самоуподобление с травой (и у Сэндберга в стихотворении от лица травы она говорит: *let me work!* — «дайте мне работать!» — не расти!), у которой корни не глубоки и расти может не из Матери-природы, а из платформы плиты: Форд писал, что в Америке взрыхлен лишь верхний покров...

И в духе, в мышлении сюжет -ургии без -гонии вполне сказывается. Неспособен американский Логос к женски-пассивному созерцанию платоновского типа, проращивать мысль в Гегелевой филиации (= почковании) идеи (что есть — гонийная процедура, по модели: зерно—стебель—колос...), но их философское открытие — это прагматизм (В. Джемс), семиотика (Пирс), операционализм (Бриджмен): умение охватить-понять вещь сразу в ее работе, без того, чтобы в генеалогическое древо ее происхождения из причин и начал вникать да так до сути и не добраться (как это делает европейская научная традиция, замешенная на -гонии и природовитости сословно-аристократической). Вещь берется сразу сверху и технически. Понять, как она работает здесь и

теперь — вот что есть ее суть и критерий истины. Вся гносеология операциональна. Вот и у Линкольна операционально-ургийное определение правительства: «government of the people, by the people and for the people = «правительство народа, народом и для народа». Через предлоги: of, by, for указаны субъект труда, чья собственность (of), орудие производства данной вещи — правительства (by), и кто потребитель (for). И Франклином человек определен как «животное, изготавливающее орудия труда», т. е. как субъект -ургии, а не как «животное политическое» (Аристотель).

Сочинение это написано в *научно-лично-художественном* жанре, методом *привлеченного мышления*. Автор, наблюдая за собой, давно подметил, что те ходы, которые проделывает на уровне абстракции его теоретическая мысль, связаны с ситуациями и переживаниями его текущей личной жизни. Значит, надо сделать рефлексию на это и привлечь свое отвлеченное мышление, так сказать, к ответственности пред собой как человеком живущим. Это не только для честности мысли полезно, но и для ее глубины, ибо такая, отчетная мысль проникает такие вещи, которых не зрит мысль безотчетная. Как в экспериментальной науке надо учитывать прибор, его устройство и возможные помехи, так и в теоретическом мышлении, где «прибором» является вот этот живой человек с особой траекторией жизни и складом души и характером, — субъект должен быть внесен и учтено его присутствие в объекте исследования. Тогда одновременно совершаются познание предмета и Сократово познание самого себя. Возникает жанр *жизнемысли*, мышления-исповеди — просто как честно-экспериментального репортажа. А то в науке хорошим тоном считается безличное мышление-поучение других: пишут так, чтобы втолковать другим то, что ясно им самим. Автор же пишет как бы внутрь, пытаюсь понять-оживить по-своему то, что дано в виде готового отвлеченно-безличного знания, и фиксирует эти опыты уразумения своего... Так описания национальных образов мира включены автором в дневник его жизни, и эти пласты перекрещиваются в повествовании.

Вот, например, как он понял, почему Англия — страна техники: «11.XII.70. Вчера, когда надвигаться стало время тамаса (сумерек), душа начала испытывать стеснение, муку, тоску, бесприютность и «что делать буду я?» (как «Странник» Бенъяна в переводе Пуш-

кина), — чем же я спасся? Тем, что принялся домашние дела делать, мастерить, — и так перемог опасную полосу — меж 6 и 8 вечера... И вот утром сегодня, это вспомня, как я вчера справился с тамасом, — «Ба! — воскликнул ум во мне. — Да ведь это же тебе явилась модель Англии: почему в ее космосе преимущественного тамаса (= тьмы, тумана) развилась именно техника». Ну да — именно мелкое рукоделие это спасительно отводит нашу душу от безнадеги созерцания и разрешения мировых отвлеченных проблем: это в Элладе, в ее свете чистом на море лазурном — теория и созерцание идей. Здесь же не идеи (= «виды»), а хмари, тени, призраки, кошмары, туманности — вот что только увидишь, если положишь ум на зрение как на ставку ва-банк. Нет, здесь, в невидали-то окружной, божественно задвигаться рукам под лампой ума, своего солнца на столешнице головы. Ум отвернут от небо-света и повернут на выделку — как что делается, *понять*, а не механически... Ну да — вот абстракция, к которой призвана Англия: отвлечение от открытого пространства океана и неба, и, следовательно, техника есть именно абстрактное мышление Англии... Потому смог Ньютон напасть именно на абстракцию всемирного тяготения, что небо *sub specie terrae* рассматривать стал...»

Таким образом в век разделения труда и узкой специализации автор пытается думать о Целом, сам жить как целостный человек и писать в целостном жанре — научно-художественно-личном. Конечно, взявшись за такую большую задачу с малыми силами смертного человека и ограниченным запасом знаний, жизненных опытов и внешних впечатлений, автор иногда и погрешает против фактов, отсутствие прямых сведений пытается восполнять на путях воображения и домыслов и притом попадает зачастую впросак. Но он и не претендует дать абсолютно точные характеристики национальных образов мира, а живописать как бы *свои образы* об образах — и такой опыт, безусловно, поучителен как в своих удачах, так и провалах. А как чтение это в любом случае интересно.

Это — *интеллектуальные детективы*. Азарт и пафос своих работ автор определяет как Эрос угадывания и я: не зная многого, не видя, но по некоторым известным деталям проникнуть в суть и реконструировать, как палеонтолог по одной челюстной кости весь скелет, — такая задача его увлекает. Он как бы Платоново припо-



минает из себя и Америку, и Индию, и Италию...

Язык сочинения — не нейтральный. Автор — писатель, любит игру слов. Часто он прибегает к приему прямого грубо этимологического перевода иностранного текста на русский язык: этим он выковыривает те подспудные образные ассоциации, что под стертыми терминами содержатся. Они дороги и как зеркала, которыми один язык глядится в другой и в нем может замечать те свои особенности, которые ему внутри себя не видны.

Трудность — и в разноуровневости. Автор, с одной стороны, прост и груб, как простолюдин, и многое будет понятно любому и необразованному человеку, — но тут же он перескакивает на анализ какой-нибудь философской проблемы или научной гипотезы, в которую надо быть посвященным. В общем, на среднеинтеллигентного читателя, на студентов, учащихся рассчитана работа эта.

В целом автор — научно-художественный писатель — с той особенностью, что материалом художественного изображения служат не люди и случаи из жизни, а страны, народы, эпохи культуры, идеи — он художественным образом вживается в них и заново представляет: они — его персонажи, и меж ними разыгрываются разные сюжеты и перипетии на страницах его повествований. Это художественная философия культуры, веселая наука <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См: Г а ч е в Г. Национальные образы мира. — «Вопросы литературы», 1987, № 10.

- Абсолют 107, 187, 274, 316, 420  
 Ад 65, 78, 205, 255, 280, 293, 296,  
 365—366  
 Аканье 370  
 Альпы 279  
 Америка 414—416, 436—438  
 Англия 438  
 Ангел и Демон 384  
 Анти-Космос 221, 229, 254—257,  
 281  
 Априоризм образный 58  
 Арарат 404, 408  
 Аристократ и Бюрократ 143  
 Артель 198, 229, 253, 258, 281,  
 290, 357  
 Арфа 200, 210, 315—318  
 Архаисты и Новаторы 27  
 Атом 72, 434  
 Афоризм 259  
  
 Баланс 258, 433  
 Безумие 254  
 Берег 243, 267, 421  
 Бесконечность однонаправлен-  
 ная 119, 244, 250, 362—363  
 Беспредельное 202, 216, 310,  
 341—344, 420  
 Бессмертие 21, 105, 275, 330  
 Бессонница 214, 238, 252  
 Блеск 280, 331  
 Бог национальный 120, 180, 184,  
 192  
 Буревестник 245  
 Быт как Бытие 99  
  
 Вавилонский столп 14, 407  
 Ванька-встанька 182  
  
 Вариант Инварианта 53, 90, 224,  
 238, 244, 430  
 Вбок 85, 117, 424  
 Вдаль и Вокруг 116  
 Вендетта 418  
 Вера 320  
 Верблюды 62, 73  
 Вертикаль 113, 160, 222, 275, 295,  
 300, 369  
 Ветер 233, 283, 322, 334—340, 363  
 Вечер 210, 232, 271  
 Вечность 112, 331  
 Вещь 41, 98, 228, 259, 268,  
 281 (в себе)  
 Взаимоопределение 109  
 Вино 401  
 Вихрь 163, 245, 325—328  
 Вкус 103, 131—134  
 — национальный 135, 151  
 Влияние 15  
 Вода 79, 126, 196, 211, 229, 255,  
 267, 287—289, 311, 360, 387  
 Воз-дух 220, 232, 281, 323—324,  
 361, 382—385  
 Война 158, 426  
 Волга 359  
 Воля 216, 326  
 Вопрос 107  
 — национальный 15—43  
 Воспоминание 218, 339  
 Восстание 159—160  
 Время 184, 196, 214, 252, 264,  
 331, 367, 371  
 — и Пространство 124, 165  
 — и Свет 217  
 Всё 105, 184, 189, 192, 213, 287,  
 308

- «Всеблагие» 262—263  
 Вспышка 298  
 Втора 207, 209, 237, 261, 318  
 Выдох 376  
 Вьсь 232
- Гармонь 169  
 Германия 241, 327, 363, 370, 399, 432  
 Героизм 105, 259, 262, 273  
 Гитара 316  
 Глаза 77, 403  
 Гносеология 44, 64, 231, 240, 264, 274, 276, 288, 291, 355, 376  
 Голова 307  
 -Гония и -ургия 432, 436  
 Гора 78, 86, 220, 279, 413, 417  
 Гордыня 214, 259  
 Горизонталь 117, 160, 245, 276, 357, 369  
 Город 381, 385—386  
 Горькое и Сладкое 133  
 Гранат и Гроздь 401  
 Гроза 205  
 Грязь 391
- Даль 86, 117, 172, 232, 357, 360  
 Даровое и Трудовое 18  
 Движение 65—66, 266, 323  
 Двоица 171, 199, 205, 207, 221, 223, 230, 294, 352, 367, 403  
 Двуязычие 33—39  
 Дедукция воображения 178  
 Действие 121, 156, 198  
 День 222, 226, 237, 242  
 Демонизм 218  
 Дерево 268, 302  
 Древо Мировое 417, 437  
 Дети в литературе 98—103  
 Диалог 206, 224—225, 242, 247, 261, 293, 298, 386  
 Диссимилиация 15  
 Дождь 206, 248  
 Дом 116, 153  
 Дорога 85, 231—233, 258, 264, 412  
 — железная 63, 87, 122  
 Дразнение языков 53, 68, 116  
 Дремота 231  
 Другой 293  
 Дружба 424  
 Дума 233  
 Дух 42, 132, 184  
 Духовенство вещества 350  
 Душа 315  
 Дым 84, 222, 296
- Единое 46, 65, 90, 187, 205, 224, 231, 267  
 — и Многое 14  
 Елей 237  
 Естествознание поэтическое 178, 354  
 «Есть!» — «Нет!» 230, 234  
 «Еще, а уж» 252—254
- Жажда жизни 385  
 Жар (и Свет) 114, 226, 254, 432  
 Женщина 247, 277, 357—359, 362, 389  
 Жертва 100, 165  
 Животное 61  
 Жизнь и Переживание 214—215  
 Жизнемысль 12, 438
- Завтра 266  
 Зад(ница) 136—137  
 Запах 62, 84, 134, 222, 283, 384  
 Застолье 421  
 Зверства 104, 164  
 Звук и Свет 200, 206, 215, 256  
 Звукозапись 353  
 Здесь — Там 247—249, 254—257, 265  
 Земля 197, 228, 243, 247, 272, 282, 359  
 Земледелец 61, 64—65, 140  
 Зима 248  
 Зло 283  
 Золото 278, 331
- Иван-дурак 109, 236  
 Идеал 20, 26, 190  
 Идея врожденная 188, 203  
 Игра 57, 85, 209, 222, 246, 254, 261, 276, 289, 319, 326  
 Иерархия — грехов 156  
 — стихий 196, 345, 432  
 — чувств 346  
 Иероглиф 16  
 Имя 82, 148, 160, 240, 345  
 Индивид(уальность) 184, 228, 258  
 Иносказание 281  
 Интернационализм 20, 24, 429  
 Интерференция образов мира 53, 68  
 Ирония 240, 261  
 Ислам 404  
 Истерия 250  
 Истина 187, 192, 229, 246, 260, 270, 292

- История 15, 46—50, 141, 260, 267, 297—299, 364, 426, 428  
Италия 433—436
- Кадр 41, 398  
Камень 304, 388  
— отсыревший 390  
Канун 196, 210, 212, 232, 276, 421  
Капля 267, 287, 390  
Квадрат 411  
Квадратура круга 383  
Квартет 356  
Кентавр 40, 68  
Кесарь 388  
— и Бог 421  
Кино 41, 397  
Кишка 324  
Клубление 73, 83  
Ключ 204, 211, 256  
Комплекс Орестов 436, Рустамов 436, Эдипов 392, 414, 436  
Конь 63—71, 412  
— морской 245  
Контакт разных 18, 33  
Координаты 411  
Корова 64  
Космос — горца 399, 417—427  
— земледельца 99 и сл.  
— кочевника 59—87, 411—414  
Космогония русская 179, 228, 243  
Космофилы 416  
Космо-Психо-Логос 58, 431, 433, 436  
Край 219, 243, 297  
Красота 273, 283, 420  
Крестьянин 140  
Кровь 80, 115—116, 226, 237, 301, 313  
Круг 108, 116, 162, 203, 243, 245  
Кругооборот 167, 417  
Культура и Цивилизация 44, 49, 97, 121, 190, 430  
Курица и Петух 402
- Лабиринт 391  
Лазурь 222  
Лебедь 234  
Лед 222, 280  
Лень 157, 233  
Лес 271, 303  
Лжизнь 410  
Лист 275, 302—304  
«Лишь» 249  
Логика национальная 44, 57, 90, 103, 173, 180, 185, 187, 241, 243, 251, 258, 310, 329
- русская 119, 217, 219, 221, 235—236, 249, 344  
Луч 306, 314, 316, 318, 333  
Любовь 22, 26, 49, 57, 223, 288, 424  
Лютеранство 120, 320
- Малярия 281  
Материя 319, 355, 374  
Мать 148, 277, 382  
Мать-Тьма 300, 374  
Мать-сыра земля 247, 275, 296, 299, 359  
Мгновение 305—307  
Медитация и Рефлексия 219  
Мера 110  
Месяц (луна) 236—243  
Метаморфозы 209, 226  
Метафора 208, 240, 250, 431  
Метаязык 187, 208, 354  
Мирозданье 53, 81, 212  
Молоко 188  
Молчание 146, 213, 269, 292  
Монофизитство 404  
Море 211, 232, 312  
Москва 263, 386  
Мужское и Женское 247, 319, 357—358, 362, 366, 368, 373, 399  
Музыка 169, 200, 207, 213, 334, 336—337, 356, 360, 368, 371, 408  
«Мы» и «Я» 276  
Мышление — автоматическое 121—125  
— научное и художественное 176  
— образное 4, 56  
— отвлеченное 144, 189, 438  
— «привлеченное» 12, 178, 189  
— реактивное 344  
— «Ты-мышление» 293, 350
- Народ и Нация 21—23  
— «избранный» 23  
— «молодой» и «старый» 20, 34  
Народы-супруги 399  
Нарциссизм 316  
Насекомые 383  
Настоящее 218  
Наука 189, 440 (веселая)  
Национализм 429  
«Нацмен» 34  
Начало и Конец 227  
«Не то, а...» 119, 181, 191, 230, 234—235, 253, 261, 275, 284—285  
Небо 81, 116, 247, 401  
Небытие 285, 312

- Невыразимое 295  
 Недочеловек 384  
 Незавершенность 276, 284, 314  
 Непонимание 15, 29  
 Неразличимость 248, 264—267,  
 274, 297, 311, 331—332  
 Ничто 246, 248  
 «Норма» и Стадии 186  
 Ночь 200, 213, 237, 242  
 Ночи белые 218, 252, 381
- Общее 46  
 Объем — и плотность 162, 165  
 — понятия 29  
 Овца 62, 66, 164, 167  
 Огневода 205, 226, 255  
 Огневоздух 210, 254, 275  
 Огнеземля 213, 254, 259, 267  
 Огонь 197, 204, 222, 254, 295, 365,  
 385  
 Океан 211, 213, 243  
 «Они» и «я» 204, 275  
 О-предел-ение 55, 113, 119,  
 341—344  
 Орел 234  
 Ориентированное развитие 93,  
 182  
 Осень 272  
 Отец 148—149, 382, 436  
 От-кос 77  
 Отсыл 241, 246, 249, 254, 311, 358  
 Отчуждение 143  
 Очередь 72
- Падеж 369  
 Память 204, 213, 325, 330  
 Пантеон 179, 194  
 Пар 80, 84  
 Паровоз 73  
 Парус 238, 244—245  
 Патриархальное 154  
 Пена 315, 372  
 Переживание 214  
 Песок 270  
 Петр 386, 388  
 Петербург 386  
 Петля 383  
 Писание и Предание 32  
 Пища 67, 132  
 Пластика 71  
 Плач 336  
 Погребение 78, 103, 105, 299, 405  
 Подспуд 29  
 Полдень 222, 233
- Поле 245  
 Полемичность 181, 191, 230, 261  
 Полиперсонализм 423  
 Помещение и Пространство 59, 73  
 Порог 39, 135, 195, 211, 243, 276,  
 321, 421  
 Потоп 289, 387  
 Потребление и Творчество 110  
 Почва 48, 390  
 Поэзия 189, 192  
 Поэт 235, 317  
 Право  
 — горное 425—426  
 — на текст 56  
 Предопределение 308  
 Презумпция непонимания 45  
 При-Бытие 421  
 Природа 228, 230, 240, 379  
 — и История 47, 268,  
 426  
 Природы этика 273  
 «Природина» 49  
 Прогресс 49, 186  
 Пророчески-прощальный 218,  
 223, 235, 245, 254  
 Пространство и Время 59, 61, 70,  
 114, 371  
 Прятки 209  
 Психо-космо-логия 225  
 Птица 323, 382, 400  
 Пустота 85, 146, 155, 169, 340, 344  
 Путник 183  
 Путь 85, 260, 341  
 Пыль 201, 206, 210
- Работа 89, 157  
 Равенство 65  
 Равнина 245, 404, 417  
 Разум — не чистый 187  
 Ракета 344  
 Расписание 121  
 Рассудок 202  
 Растение и Животное 197, 273,  
 300, 356, 437  
 Река 126—131, 211, 256, 268, 288  
 Религия 32, 142, 170, 190  
 Рим 258, 263, 405, 433  
 Рифма 192  
 Род (в языке) 370, 423  
 Родина 20, 117, 149  
 Рок 215, 262  
 Романс 204, 208
- Самокритика национальная 39  
 Самость 148, 276, 282, 303

- Свет 195, 217, 223, 236—237, 364  
 — и Звук 200, 206  
 Свет (общество) 227, 236  
 «Светер» 286, 346, 389  
 «Светлана» 345  
 Светопреставление 332—334  
 Светоч-источник 201, 204, 211, 221,  
 226, 229, 237, 245, 256, 258, 262,  
 272, 278, 286, 288, 345  
 Свинья 65  
 Свобода воли 308  
 Север 250, 297  
 Сестра 424  
 Склонение 369  
 Слово 290  
 — застенчивое 195  
 — и у-слов-ность 109  
 Смерть 104, 246, 253, 260, 266,  
 272—273, 277, 281, 286, 304,  
 332, 399  
 Смысл 353  
 Снег 191, 357  
 Собор (нось) 161, 184, 228, 276,  
 289, 298, 399, 423  
 Совесть 12, 220, 417  
 Солнце — черное 384, 403  
 Сон 117, 129—131, 195, 231, 238,  
 248—249, 311, 430  
 Соседство 198  
 Социум 142, 426  
 Стихии — четыре 196, 305, 313,  
 354  
 Странник 257, 260, 267  
 Страх 266  
 — пустоты 146, 155  
 Сторона 85, 117  
 Субъект—объект 264, 291, 298,  
 312, 350, 422  
 Судьба 268, 325  
 Суеверие 92  
 Суждение 185, 206  
 Сумрак 200, 217  
 Суша 213, 254  
 Счастье 331
- Табу 195, 197, 283  
 Тамадизм 421  
 Творение 82, 229, 319, 421  
 Тезис—жертва 259, 261, 275, 281  
 Тело 101, 114—115, 151  
 Тень 208, 335  
 Террасы истории 76  
 Тире 311  
 Тление 298  
 «Только что» 210
- Госка 255  
 Гост 422  
 Трава 301  
 Труд 24—27  
 Туземное 186
- Уделы народов 88  
 Ум сердца и Ум ума 206  
 Унификация 17, 24  
 Ускоренное развитие 154
- Физика поэзии 207—208, 354  
 Философия 190, 323, 376  
 Фольклор и Литература 181—182  
 Фонтан 203  
 Фонетика стихий 357—376  
 Форма и Аморфность 246, 259,  
 264, 267, 275, 279, 298, 303, 305,  
 310, 324, 358, 371  
 Франция 220, 361, 399, 432
- Хаос 212—213, 312, 340  
 Хвоя и Листва 275  
 Хитрость и Ум 109  
 Христианство 120, 182, 320  
 Хтонические 150, 391  
 Художественное произведение  
 52—53
- Цвет 47, 72, 183, 228, 260, 284  
 — и Свет 226—227, 283,  
 296, 364  
 Целина 63  
 Целое и части 29, 228, 260, 284,  
 352  
 Целостность 183, 393  
 Цель 228, 333  
 — и Средства 419  
 Цивилизация — см. Культура
- Часы 111  
 Чахотка 251, 385  
 Человек и Бог 223  
 Червяк 324  
 Четность 171, 341  
 Число 160, 199
- Шар 162, 305  
 Ширь 70, 86, 263, 357  
 Шофер 74

Экология и Язык стихий 179  
Эксперимент 193, 438  
Эллада 72, 169, 179, 212—214,  
229, 341—344, 430  
Эллипс 119  
Энтелехия 355, 420, 436  
Эрос 179, 189, 210, 213, 237, 278,  
335, 399, 423  
— русский 247, 377  
— угадывания 439  
Эсхатология 227, 332—333  
Этос 425  
Эфир 201, 286, 304, 362

Юмор 418  
Юрта 60

Явление — и Сущность 220,  
225—226, 231, 239, 260, 264  
Язык 189, 192, 353—377, 422, 431  
— и Дух 33—38  
— Природы 226, 269, 273,  
277—278  
— стихий 354  
Ямб 275  
Янтарь 237

## О Г Л А В Л Е Н И Е

О Георгии Гачеве и его книге. <i>Евгений Сидоров</i> . . . . .	3
<b>Предисловие 20 лет спустя</b> . . . . .	7
Пролог Ведущего . . . . .	10
<b>Включаясь в споры о национальном...</b> . . . . .	14
<b>Национальный образ мира</b> . . . . .	44
<b>Киргизский образ мира (по повестям Чингиза Айтматова)</b> . . . . .	59
<b>Болгарский образ мира в сравнении с русским</b> . . . . .	88
Болгарский и русский образы пространства (Ботев и Лермонтов) . . . . .	114
Болгарский и русский образы движения (Гео Милев и Блок с Маяковским) . . . . .	159
<b>О национальной образности русской поэзии (45 натурфилософских романсов на стихи Тютчева)</b>	174
Средисловие Ведущего . . . . .	175
О Бахтине . . . . .	349
<b>Язык как голос национальной природы — и звукопись в слове</b>	353
<b>Космос Достоевского</b> . . . . .	379
<b>Гроздь и Гранат. Конь и Ковчег (Грузия и Армения. Киргизия и Америка) (Заметки о национальной символике в кино)</b> . . . . .	397
Космософия Грузии . . . . .	416
<b>Вместо Заключения</b> . . . . .	428
<b>Указатель предметов и образов</b> . . . . .	441



Гачев Г.

Г 24 Национальные образы мира.— М.: Советский писатель, 1988.— 448 с.

ISBN 5—265—00506—4

В чем притягательность национальной идеи в наш век интернационализма? Почему люди разных народов часто трудно понимают друг друга? Потому что различны их представления о добре и зле, о мужчине и женщине, о пространстве и времени, картины мира, обычаи. Автор, писатель и культуролог, большую часть книги посвящает русскому образу мира; рассмотрены также миросозерцания других народов — советских республик и зарубежных стран.

Книга адресована широким кругам читателей, интересующихся историей и культурой народов.

4603000000—093

Г 433—87  
083(02)—88

ББК 83. ЗР7

ГЕОРГИЙ ДМИТРИЕВИЧ ГАЧЕВ

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ МИРА

*Художник Елена Каллистова*

Редактор Г. Э. Великовская  
Худож. редактор Ф. С. Меркуров  
Техн. редактор Л. П. Полякова  
Корректор С. З. Михайлина

ИБ № 6046

Сдано в набор 15.04.87. Подписано к печати 03.03.88. А 05333. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага офсетная. Обыкновенная новая гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 23,52. Уч.-изд. л. 23,70. Тираж 9500 экз.

Цена 1 р. 90 к.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель»,  
121069, Москва, ул. Воровского, 11.

Отпечатано с пленок ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского производственно-технического объединения «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109. Заказ № 517

1p.90к.

