

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ И ПРОЗА 1920—1930-х годов
Поэтика — Видение мира — Философия

Светлана Семенова

Светлана Семенова

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ И ПРОЗА
1920—1930-х годов

Поэтика — Видение мира — Философия

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

История русской литературы XX века
1920—1930-е годы

Светлана Семенова

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

1920—1930-х годов

Поэтика — Видение мира — Философия

Москва
ИМЛИ РАН, «Наследие»
2001

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект № 01-04-16183*

Редакционная коллегия:

*Ф. Ф. Кузнецов, Н. В. Корниенко, А. М. Ушаков,
О. Н. Михайлов, А. И. Чагин, С. Г. Семенова*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Н. Н. Воробьева*
доктор филологических наук *О. А. Казина*

Семенова С. Г.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ И ПРОЗА 1920—1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия.— М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.— 590 с.

В работе С. Г. Семеновой, составляющей один из выпусков научной серии «История русской литературы XX века. 1920—1930-е годы», исследуется вопрос о той особой роли, которую взяла на себя литература в России, начиная с XIX в.: роли синкретической образной философии, осмысления мира и человека, национального самосознания. Рассматривая художественное мышление выдающихся поэтов и писателей XX века (Н. Клюева, С. Есенина, В. Маяковского, Н. Заболоцкого, М. Горького, М. Шолохова, Л. Леонова, М. Пришвина, А. Платонова, В. Набокова, Г. Газданова, Г. Иванова, Б. Поплавского и др.), рисуя их мировоззренческий и эстетический мир, автор углубляется в особенности поэтики каждого творца, в образные и подтекстовые шифры его произведений, в мотивные ключи, тонко выявляющие пафос и идеал писателя, его онтологическую и экзистенциальную проблематику. В книге дан анализ и конкретных философских влияний на литературу указанного периода, идущих от наиболее самобытной отечественной линии мысли, связанной с религиозно-философским ренессансом и русским космизмом.

Издание адресовано филологам и культурологам, преподавателям и студентам, всем интересующимся русской литературой XX века.

© С. Г. Семенова, 2001
© Т. А. Заика, оформление, 2001
© ИМЛИ им. А.М.Горького РАН,
«Наследие», 2001

От редколлегии

На протяжении ряда лет в Институте мировой литературы им. А. М. Горького ведется комплексное изучение русского литературного процесса XX века. Ставится задача написания новой «Истории русской литературы XX века», отвечающей современному состоянию филологической науки. Подготовка «Истории» ведется по разным направлениям: путем привлечения огромных пластов фактического материала, ранее не включавшегося в исследования подобного типа, поиска новых методологических подходов и решений. Эта большая и разноплановая работа в конечном счете должна найти свое выражение в выработке новой концепции развития русской литературы XX столетия и создании фундаментальной «Истории литературы».

В рамках этой задачи готовятся исследования разного типа — обобщающие труды, отдельные проблемные монографии и коллективные сборники, составляются «Хроники», «Летописи» и «Библиографии», осуществляются научные собрания сочинений крупнейших русских писателей XX века и т.д.

В 2001 году вышел в свет коллективный труд, посвященный литературному процессу конца XIX — начала XX века — «Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов), книга 1». Вслед за этим предполагается публикация серии выпусков по литературе 1920—1930-х годов, идея которых продиктована значительностью научной задачи — необходимостью решительного усложнения представлений о путях развития русской литературы первых пореволюционных десятилетий XX века. Эти выпуски призваны стать первым апробационным изданием, представляющим весь разворот исследований по данной проблематике.

В ближайшее время в серии История русской литературы XX в. 1920—1930-е годы предполагается выход в свет следующих выпусков:

— Поиск новых научных решений (О принципах изучения истории русской литературы XX в.).

— Н. В. Корниенко. Русская литература 1910—1920-х гг. Периодизация. Язык. Читатель.

— Философские контексты литературы и культуры 1920—1930-х гг.

— А.И. Чагин. Русская поэзия 1920—1930-х гг. Направления и тенденции развития.

— Русская проза 1920—1930-х годов. Направления и тенденции развития.

— Хроника литературной жизни. 1917—1929 гг., том 1.

Предисловие

«Наша литература — наша гордость, лучшее, что создано нами как нацией. В ней — вся наша философия, в ней запечатлены великие порывы духа...»¹, — писал Горький в своей наиболее философски цельной статье «Разрушение личности» (1908). А вот через четверть века Леонид Леонов говорит уже о новой советской литературе: «Так называемая изящная литература — один из самых ответственных разделов советского искусства: ни в какой иной раздел философская мысль не входит в такой большой дозировке. Всегда было и будет: литература — это идеология века в художественных образах и человеческих очищениях, в деталях общественного бытия»² («Призыв к мужеству», 1934). О вызревающей закономерности ухода большой литературы от бытописательства к художественной философии, к «художественно-философскому синтезу» («синтетизму») высказывался и Евгений Замятин еще в самом начале 1920-х годов: «Для сегодняшней литературы плоскость быта — то же, что земля для аэроплана: только путь для разбега — чтобы потом вверх — от *быта* к *бытию*, к *философии*, к фантастике»; «Сейчас в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланые, философские кругозоры, нужны самые последние, самые бесстрашные “зачем?” и “дальше?”»³. Такой идеал литературы, идущей «от быта — к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу»⁴, который провидел Замятин в перспективе развития прозы 1920-х годов, явило во многом творчество рассматриваемых нами классиков XX века.

Деклараций своей *философичности*, понимаемой как самая суть прозы, и прежде всего русской, так что она предстает своего рода *образной философией*, будет немало, скажем, у того же Леонова или Пришвина. Здесь они прямо смыкаются с классической линией отечественной литературы золотого ее XIX века (с вершиной в Достоевском), которая как бы взяла на себя в России и роль синкретической образно-художественной философии, философского осмысления мира и человека, национального самосознания. Кстати, для этого существовали не только внутренние, национально-особенные причины (в лоне литературы и сама философия приобретала радикально иной, не отвлеченно-«немецкий» вид), но и дополнительные совпадающие внешние резоны. Ведь фактически до конца прошлого века философия как самостоятельная дисциплина почти не выде-

лялась и не числилась отдельно, теряясь в литературе, публицистике, критике (не существовало и философских факультетов университетов). В России советской при официальном господстве марксистско-ленинской философии куда уходила ищущая, исследующая свободная философская мысль? Опять же в художественную литературу и литературоведение. И крупнейшие тут мыслители — Леонид Леонов, Андрей Платонов, Михаил Пришвин, Михаил Бахтин... Но это, действительно, лишь дополнительно-внешние обстоятельства — сродство литературы и философии в русской прозе органично и плодотворно.

Что же по существу определило это *органическое сродство* философии и литературы еще в XIX веке? Похоже, что именно те особые качества русского поворота в философском взгляде, которые уже самостоятельно оформились в самобытной религиозной философии. Уже в XX веке, оборачиваясь на целый период развития отечественного философствования, в том числе и в рамках литературы, русские мыслители вычленяли ряд важнейших его черт. Это его *эсхатологизм*, обращенность к последним временам и срокам, чаяние радикального преобразования мира, и его *историософичность*, особый интерес к истории как полосе перехода от данного к чаемому должному, и *практическая* его направленность, стремление к практической реализации идеала. И наконец, особенно для нас важное, его *антропологизм*, центрированность на проблеме человека, на парадоксе этого промежуточного, противоречивого, духовно-телесного существа, на глубинной сути его природы и смысле явления в мир. А где человек может быть явлен в неисчерпаемых живых типах и модусах поведения, во взаимоотношениях с *другими*, с обществом и историей? Где он может быть взят в своем непосредственном жизненном контексте, перед лицом вечных вопросов жизни, смерти, зла? Конечно же, наиболее объемно и глубоко в плоти художественной литературы, этого живого, конкретного, бесконечно разнообразного *человековедения*.

Наконец, только литература раскрывает любого человека *изнутри*, обнажает душу, даже самую искореженную, обстоятельства ее лепившие и приведшие к, быть может, самым гнусным по виду деяниям,— но *знание* этих обстоятельств созидает для читателя модель понимания и прощения. В жизни от другого человека легко оттолкнуться, заклеить его характер и поступки неглубоким, выгодным нам толкованием,— литература выражает его как неповторимую, значимую личность, заставляя сочувствовать его страданиям и злоключениям, любить даже убийцу Раскольникова или такого же убийцу и вора Митьку Векшина. Не зря полифонию сознаний в прозе Бахтин называл «этико-религиозным постулатом» — за ней

стоит идея *личности* как высшей ценности, как *самоценности*, идея по сути своей христианская. И тот же «этико-религиозный постулат» самоценности голоса героев, всех — и ведущих, и вроде бы второстепенных, боковых, благотворно аннулирует излишне риторическую *линейность* мировоззренческого взгляда, как он отражается, скажем, в прямой публицистике (к примеру у Горького).

Русская литература XX века, в отличие от классики XIX столетия, существует уже после оформления русской философии в самостоятельную духовную отрасль, во многом уже питается ею. Горького и Леонова, Платонова и Пришвина объединяет то, что они в своем творчестве так или иначе — пусть с разной степенью глубины — были связаны с традицией активно-эволюционной, космической мысли, идущей от Николая Федорова и ставившей высшие цели преобразования природы человека и мира, которые выходили за рамки торжествовавшего ортодоксального социалистического идеала.

В послереволюционное время философская работа литературы не только не прервалась, но и приобрела новое качество. Шло дальнейшее познание человека в его потаенных глубинах, в неучтенных еще «коэффициентиках» его природы, в новых коллизиях омащивления истории и зла в ней, в период мощного наступления индустриально-секулярной западной цивилизации на традиционное крестьянско-христианское общество. Разрабатывался новый, творчески-преобразовательный подход к роковым противоречиям, пределам и границам земного человеческого удела, по-новому ставились такие предельные философские вопросы, как смерть и бессмертие, человек и природа, пути сознательной эволюции...

В литературе *философия* живет в особом плодотворном статусе многоголосия, живого диалога и полилога, вопросительной открытости, незавершенности. Сама объемно-художественная, диалогическая ткань литературы, где сосуществуют различные идейные установки, где играет стереоскопия метафизических подходов к вечным вопросам мирового и человеческого бытия (как, скажем, в философическом эпосе современности, в который выстраиваются романы Леонова 1920—1930-х годов), не может охватываться линейно-однозначным мировоззрением.

Существенным дополнением к прозе метрополии стало творчество писателей русского зарубежья, давших яркие образцы экзистенциальной литературы, той, что очерчивает прежде всего метафизическую участь человека в мире, связанную с такими первичными реальностями его бытия, как физическая конечность, время, Бог, свобода, *другие*, тоска и боль, одиночество и отчаяние... Экзистенциальное сознание исследуется здесь главным образом на мате-

риале прозы Георгия Иванова, Гайто Газданова, Владимира Набокова, Бориса Поплавского, представивших в своем творчестве различные грани этого сознания.

Одна из задач данной работы — изучение конкретных философских влияний на значительных творцов времени, прежде всего влияний, идущих от наиболее самобытной отечественной линии мысли, прямо связанной с религиозно-философским ренессансом и натурфилософской мыслью XX века (часто объединяемых в понятии русского космизма). Главной же заботой исследования было выявить философско-образное мышление писателя, обрисовать своего рода философский портрет творчества Клюева и Есенина, Маяковского и Заболоцкого, Горького, Шолохова и Леонова, Пришвина и Платонова, Набокова, Газданова, Поплавского... Большой талант является в мир литературы со своей особой наводкой исследующего, творческого глаза, со своей лепкой слов и образов, своей композиционной мерностью, с множеством индивидуальных художественных примет, предпочтений, *странностей*, в целом создающих неповторимый стиль, за которым всегда — определенное видение мира, своя в широком смысле *философия* человека, природы, истории. И, пожалуй, глубже всего проникнуть в это *видение* и эту *философию* можно как раз через внимательное всматривание в уникальную *поэтику* творца, черты его художественной органики.

При этом методология рассмотрения таких коллективных художественно-идеологических явлений, как пролетарская поэзия (и в известной степени новокрестьянская) отличается от принципов подхода к уникальным художественным мирам крупных творцов, классиков XX века. Если в первом случае преобладает философско-эстетический анализ превращенно-религиозного, пролетарски-мессианского сознания, идеологии человекобожеского прометеизма или восчувствия и понимания «русской идеи» (в новокрестьянской поэзии), то во втором идет уже отмеченное конкретное углубление в особенности поэтики, в образные и подтекстовые шифры, в мотивные ключи, тонко выявляющие философский пафос и идеал писателя, его онтологическую и экзистенциальную проблематику.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 24. М., 1953. С. 64.
- ² Леонов Л. М. Собр. соч. в 10-ти тт. Т. 10. М., 1984. С. 31.
- ³ Замятин Е. И. О литературе, революции, энтропии и о прочем // Писатели об искусстве и о себе. М.; Л., 1924. С. 73, 68.
- ⁴ Замятин Е. И. Новая русская проза // Русское искусство. 1923. № 2—3. С. 66.

**РУССКАЯ ИДЕЯ,
РЕВОЛЮЦИОННЫЙ МЕССИАНИЗМ,
КОСМИЗМ**

В ПОЭЗИИ 1920—1930-х годов

Выражение «русская идея» впервые прозвучало в названии книги В. С. Соловьева, появившейся вначале по-французски в 1888 г. и переизданной по-русски религиозно-философским издательством «Путь» в 1911 г. (впрочем, стоящее за этим понятием содержание существовало по крайней мере со старца Филофея и его идеи Москвы — Третьего Рима). Затем так же назвал одну из последних своих книг, посвященную русской философии, Н. А. Бердяев. Под русской идеей В. С. Соловьев имеет в виду «идеальный принцип, одушевляющий это огромное тело» России, ее «новое слово» миру, то, что она желает совершить в мировой истории. «Русская идея» в смысле «идеи нации», ее высшего предназначения (недаром Соловьев писал, что *«идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности»*¹), — стала одной из центральных историософских тем русской мысли и литературы, тесно связанной с идеей русского мессианизма. Носителем русской идеи признавались то Вселенская Церковь (В. С. Соловьев 1980-х гг.), то сам русский народ, народ-богоносец (Ф. М. Достоевский), то лучшая, избранная его часть, Святая Русь (Вяч. Иванов, В. Ф. Эрн, С. Н. Булгаков). В революционном сознании таким носителем стал пролетариат, «железный Мессия».

Еще с 1910-х годов Бердяев определял душу России, характер ее народа антиномическими парами; такому взгляду он остался верен и в «Русской идее» (1946): «искание Бога и воинствующее безбожие»; «смирение и наглость; рабство и бунт»... В этой работе Бердяев высказал мысль, что система ценностей в России часто чуть ли не полярно менялась, как бы пульсировала, что история ее членится периодами с резким обрывом преемственных связей: «Есть Россия киевская, Россия времен татарского ига, Россия московская, Россия петровская и Россия советская. И возможно, что будет еще новая Россия. Развитие России было катастрофическим»². Но при всех русских антиномиях и разрывах Бердяев видел одну доминанту русской идеи, тот полюс, куда смотрят ее компасы, тот формообразующий принцип, который так разделяет ее с европейско-американским миром, разделяет до вражды, полного непонимания, глухого

раздражения, попыток со стороны последнего разрушить этот принцип, подвести под свой, «сменить душу» России, сделать ее *нормальной*, как все (что будет значить — подменить самое организмическое начало России, разрушить ее *генетическую* программу, развеять, рассеять ее). В чем же эта доминанта? — «Русская идея не есть идея цветущей культуры и могущественного царства, русская идея есть эсхатологическая идея Царства Божия»³. Эту обращенность к последнему пределу, это чаяние радикального преображения мира, абсолютной гармонии, обоженной природы как суть русской идеи отмечали многие отечественные мыслители. Русское мессианское сознание устремляется к грядущему Царствию Небесному, где преодолен закон смертно-природного бытия, черпая там свои твердые, окончательные смыслы и высшие цели.

«Если же нет абсолютного, утрачивают всякий смысл нормы нравственности и права, ибо вне отношения к абсолютному для русского человека ничего не существует»⁴, — отмечал Л. П. Карсавин (вместе с другими религиозными мыслителями) подверженность такого типа сознания разного рода роковым срывам и извращениям. «Русский человек не может существовать без абсолютного идеала, хотя часто с трогательной наивностью принимает за таковой нечто совсем неподобное. <...> “Постепеновцем” он быть не хочет и не умеет, мечтая о внезапном перевороте. Докажите ему отсутствие абсолюта, <...> он сразу утратит всякую охоту жить и действовать. Ради идеала он готов отказаться от всего, пожертвовать всем; усумнившись в идеале или его близкой осуществимости, является образец неслыханного скотоподобия или мифического равнодушия ко всему.

Итак, абсолютность идеала и сознание, что идеал лишь тогда ценен, когда целиком претворим в жизнь, истинно философское понимание единства теоретической и практической истины»⁵. И Е. Н. Трубецкой, занимавший особую позицию в вопросе о русском мессианизме⁶, предостерегал от крайностей национального *очарования* — *разочарования*: «Присущий нашему национальному характеру максимализм заставляет нас во всех жизненных вопросах ставить дилемму — “или все, или ничего”. Вот почему от чрезмерности возвеличения мы так легко переходим к чрезмерности отчаяния. Или Россия — народ-богоносец, или она — ничтожнейший народ, а может быть, даже и вовсе не народ, а бессмысленный механический конгломерат, колосс на глиняных ногах, который скоро рухнет от внешнего удара»⁷. Философ полагал среди главных черт русской идеи — «жажду истины не отвлеченной, а действительной», а также подвижность, такой тип деятельности в мире, который предполагает преображение «жизни как духовной, так и телесной».

Для нас наибольший интерес представляет та особая вариация русской идеи, мессианского сознания, которую явила революционная эпоха. Еще в марксовом учении был сильнейший мессианский элемент, черты превращенного, секуляризованного иудейского хилиазма, веры в *тысячелетнее царство* блаженства для избранных (но уже не отдельного народа, его праведников, а «передового» класса), для выскочивших из «до-истории», доживших, доборовшихся, доработавшихся до коммунистической настоящей «истории», приведенных в этот «рай на земле» новым коллективным мессией — пролетариатом. Русские философы *неплекханизированного* марксизма, такие как А. В. Луначарский и особенно ярко и последовательно А. А. Богданов, по-своему развили эту сторону учения.

Вместе с тем именно в 1920—1930-е годы в России развивается (нередко еще обочинно и подспудно) уникальное космическое направление научно-философской мысли, вызревавшее еще с конца XIX века. В его ряду стоят такие мыслители и ученые, как Н. Ф. Федоров, А. В. Сухово-Кобылин, Н. А. Умов, К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский, А. Л. Чижевский, В. Н. Муравьев, А. К. Горский, Н. А. Сетницкий и др. В философском наследии мыслителей русского религиозного возрождения — В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева — также выделяется линия, близкая пафосу идей русского космизма. Имеется в виду то склонение в русской религиозной философии, которое Бердяев называл «космоцентрическим, узревающим божественные энергии в тварном мире, обращенным к преображению мира» и «антропоцентрическим <...> обращенным к активности человека в природе и обществе»⁸. Именно здесь ставятся «проблемы о космосе и человеке», разрабатывается активная творческая эсхатология, смысл которой, по словам Бердяева, в том, что «конец истории, конец мира есть конец богочеловеческий, он зависит и от человека, от человеческой активности»⁹.

Определяющем *геном* русского космизма является идея активной эволюции, т. е. необходимости нового сознательного этапа развития мира, когда человечество направляет его в ту сторону, в какую диктует ему разум, нравственное чувство, религиозный императив, берет, так сказать штурвал эволюции в свои руки. Поэтому точнее будет определить это направление не столько как космическое, а как активно-эволюционное. Человек для активно-эволюционных мыслителей — существо еще промежуточное, находящееся в процессе роста, далеко не совершенное, но вместе сознательно-творческое, призванное преобразить не только внешний мир, но и собственное естество. Речь по существу идет о расширении прав сознательно-духовных сил, об управлении материи духом, об одухо-

творении мира и человека. Космическая экспансия — одна из частей этой грандиозной программы. Космисты сумели соединить заботу о большом целом — Земле, биосфере, Космосе с глубочайшими запросами высшей ценности — конкретного человека. Недаром такое важное место здесь занимают проблемы, связанные с преодолением болезни и смерти и достижением бессмертия.

Можно говорить о целом послереволюционном космическом, активно-эволюционном направлении чувств и умов, которое наиболее взволнованно и утопически-дерзновенно выражала поэзия. В ней в это время настойчиво звучали еще неслыханные ранее темы всеобщего труда, радикального преобразования мира, природы человека, борьбы со смертью, овладения космосом. Глубину разработки этих тем, принципиально разные их склонения, вопросы и сомнения может выявить только конкретный анализ этих, часто вершинных, явлений поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Соловьев В. С. Русская идея // Русская идея. М., 1992. С. 187.
- 2 Бердяев Н. А. Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 45.
- 3 Там же. С. 168.
- 4 Карсавин Л. П. Восток, Запад и русская идея // Русская идея. С. 323.
- 5 Там же. С. 322.
- 6 В реферате «Старый и новый национальный мессианизм» (представлен на собрании Религиозно-философского общества им. Вл. Соловьева 19 февраля 1912 г.). Е. Н. Трубецкой, вспомнив образ человечества у ап. Павла «в виде единого дерева, в коем корень — Христос, а отдельные народности — ветви», упрекнул некоторых русских мыслителей от Достоевского до Бердяева в том, что они отождествляют русское со всем деревом, тогда как главное — корень, т. е. само всечеловеческое христианство. Отечественному мессианству, не избежавшему соблазна русского Христа, «более или менее тонкой русификации Евангелия», Трубецкой противопоставлял миссионизм, сознание миссии наравне с другими народами: «Отрешившись от ложного антихристианского мессианизма, мы неизбежно будем приведены к более христианскому решению национального вопроса. Мы увидим в России не единственный избранный народ, а один из народов, который совместно с другими призван делать великое дело Божие, восполняя свои ценные особенности столь же ценными качествами всех других народов-братьев» (Трубецкой Е. Н. Избранное. М., 1995. С. 321).
- 7 Там же.
- 8 Бердяев Н. А. Русская идея // О России и русской философской культуре. С. 235.
- 9 Там же. С. 227.

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ

Новая литература, начавшая соизидаться в первые же годы после революции, буквально ошеломила еще невиданным в мировой словесности напором призывно и жизнеутверждающе звучащих тем всеобщего труда, овладения космическим пространством, борьбы со смертью, радикального преобразования мира. Воздвигался некий град мечты, взыскующей абсолюта. В эти годы поэзия торжествовала почти безраздельно. Проза для своей аналитической, осмысляющей работы требует времени и дистанции. Поэзия моментально выражает первую реакцию, порыв души, взрыв чувств, полет мечты.

Пролетарская поэзия была по-своему невиданным в истории литературы движением массовой, низовой, часто полу-профессиональной поэзии, скрепленным единством мировоззренческих устремлений, тем, мотивов, образов, приемов. Группировались рабочие поэты в Пролетарских культурно-просветительских организациях, т. е. в Пролеткульте, созданном непосредственно перед Октябрьской революцией, в сентябре 1917 г. Работа пролеткультов, развернувших широчайшую организационную сеть по всей стране, в губерниях, уездах, городах, вплоть до конкретных фабрик и заводов, охватывала все виды искусств, но прежде всего литературу. В 1919—1920 гг. в пролеткультах России состояло не менее 400 тысяч человек, 80 тысяч были вовлечены в студийную, секционную работу, не говоря уже о тех, кто посещал рабочие университеты и клубы. Выходило более десятка крупных пролетарских журналов (в Москве — «Пролетарская культура», «Горн», «Твори!», «Гудки», в Петрограде — «Грядущее»), еще в большем количестве издавались коллективные сборники и альманахи, общий тираж пролетарской литературы доходил до 10 миллионов. В 1920 г. лучшие поэтические силы двух столиц вышли из Пролеткульта, образовав две группы, в Москве — «Кузницу» (В. Александровский, М. Герасимов, В. Казин, В. Кириллов, В. Нечаев, С. Обрадович, Н. Полетаев, Г. Санников, Г. Якубовский и др.), в Петрограде — «Космист» (Я. Бердников, А. Крайский, И. Садофьев и др.).

Пролетарская поэзия не выдвинула великих или особенно выдающихся творцов, по самой своей природе она была явлением коллективным, в котором пронесся по-своему цельный поток чувств и идей. Революцию упрекали (и часто не зря!) в низких эгоистически-классовых расчетах: перераспределить богатства, урвать себе за-

дарма кусок у богачей! Но любопытным опровержением такого взгляда стала поэзия пролетария (как правило, только что вышедшего из деревни), явившегося из трудовых низов к выражению их глубинных, сокровенных чаяний. Ибо пролетарская поэзия — это именно поэзия самых дерзновенных стремлений и высшей мечты. Недаром ее так любили высмеивать за планетарно-космический размах, гигантизм, мифотворчество. Это, действительно, была поэзия идеала, признававшего себя за оптимальный и предельный, пусть на деле он был с немалыми дефектами. Ее мифотворчество оказывается ценным документом той трагедии русской идеи, того характерного искусства, которые обнаружила народная душа по крайней мере в своей части, связанной с городом и заводом, с социалистически-преобразовательными идеями.

Надо сразу же отметить, что идея революции и социализма оказалась здесь особенно напоенной превращенно-религиозным пафосом с его устремленностью к предельному благу и тотальному преобразению естества. Русская идея вылезла и тут, правда, кривым боком. Мы найдем у пролетарских поэтов тот же максимализм метафизических чаяний, жажду абсолютного предела, отказ от земножитетской срединности, которые отмечали как глубоко национальную черту и русские мыслители, и художники, скажем, Блок: «Они (русские творцы.— С. С.), как и народная душа, их вспоившая, никогда не отличались расчетливостью, умеренностью, аккуратностью: “все, все, что гибелью грозит”, таило для них “неизъяснимы наслаждения” (Пушкин) <...> Для них, как для народа, в его самых глубоких мечтах, было *все* или *ничего*»¹. А вот что безоглядно заявляет один из рабочих поэтов:

Не знаю, что теряю,
Не знаю, что найду,
И к аду или раю
Приду я, но — пойду!

(Н. Власов-Окский. «Решимость», 1919)

В стихах и статьях пролетарских поэтов — от М. Герасимова и В. Кириллова до И. Филипченко и А. Гастева — революция представляла не как обычная социальная революция, по новому распределяющая власть и собственность и регулирующая отношения классов и сословий, а как гигантский катаклизм, бытийственный переворот, открывающий новый планетарно-космический эон, который целиком пересоздаст самого человека и порядок вещей в мире. Положения Маркса и Энгельса о будущем коммунистическом обществе, в котором упраздняется «всякая стихийность», «труд превращается в самодеятельность», «на место управления лицами становится управление вещами», наконец, знаменитые слова Энгельса из

«Анти-Дюринга» о «прыжке из царства необходимости в царство свободы», были соединены с религиозными чаяниями «нового неба и новой земли» и «новой твари» на ней, что всегда жили в народной душе. Правда, все это с важнейшей поправкой: райское состояние мира должен был соорудить сам человек. Но какой? Конечно, не нынешний, эгоистический и слабый индивидуалист, заботящийся лишь о своем драгоценном «животе» — как бы послаще, поуютнее, пославнее сообразить его на краткий земной срок. Главным пунктом новой идеологии, можно сказать, рычагом, которым собирались пролетарские творцы перевернуть мир, была идея и идеал коллектива, коллектива в пределе гигантского, всепланетного, одержимого пафосом труда, трудового преобразования земли. Пока же все задатки такого коллективистского сознания несет в себе лишь рабочий класс.

Он и выступает глашатаем в мир этого грандиозного преобразовательного идеала, объявляет себя «Железным Мессией»:

Вот он — спаситель, земли властелин,
Владыка сил титанических,
В шуме приводов, в блеске машин,
В сиянии солнц электрических.

Явившись не «в ореоле божественных тайн», а в грохоте и дыме «фабрик, заводов, окраин», несет он с собой мятеж и пожар, мятеж против старой земли, ее угнетения, рабства, лицемерия, и очистительный пожар, пожирающий все старое и недостойное будущего. Совсем по-богдановски, он выступает в своем высшем задании как владыка природы, повелитель ее сил и стихий:

Где прозвучит его властный крик —
Недра земные вскрываются,
Горы пред ним расступаются вмиг,
Полюсы мира сближаются.
<...>
Новое солнце миру несет,
Рушит троны, темницы,
К вечному братству народы зовет,
Стирает черты и границы.

(В. Кириллов. «Железный Мессия», 1918)

Как видим, тут и «новое солнце», образ (вскоре ставший расхожим клише) радикального космического обновления, и «вечное братство», важнейшая составляющая нового благовестия. Именно эти две высшие цели пролетарского Идеала, как он представлялся его поэтам, — овладение стихиями, *регуляция природы* и установление братского строя бытия — чутко услышал Блок: «Размах русской революции, желающей охватить весь мир <...> таков: она ле-

леет надежду поднять мировой циклон, который донесет в заметные снегом страны — теплый ветер и нежный запах апельсиновых рощ; увлажнит спаленные солнцем степи юга — прохладным северным дождем.

“Мир и братство народов” — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать»².

Пролетарские поэты осознают и подают себя прежде всего как провозвестников коллективистской веры: «Мы — мира первые пророки, Мы жизни радостной ткачи» (Ф. Шкулев «Мы. Пролетарские поэты», 1922). Это «мы» вошло в многочисленные названия стихов, стало главным их героем. На страницах пролетарских сборников чеканным шагом проходят «тысячи тысяч, миллионы миллионов, миллиарды», биллионы и неисчислимые тьмы, пронизанные ощущением невероятной, титанической мощи такого гигантского всеземного коллектива людей труда, борцов и строителей:

Мы несметные, грозные легионы Труда
Мы победители пространства морей, океанов и суши...

(В. Кириллов. «Мы», 1917)

Сплетенье миллионов рук,
Стальные звенья братских уз,
Сердец согласный, слитный стук,
Великий творческий союз.

(В. Кириллов. «Мировой коллектив», 1918)

Мы все можем,
Мы должны сметь,
Мускулы налиты верой!

(М. Герасимов. «Станок», 1922)

Выписывать из разных поэтов можно бесконечно: «Несметны Мы! Мы вечны, как огонь!» (С. Обрадович), «Мы — одно, мы — одно, мы — одно» (А. Крайский), «Мы и Вы — едино Тело, Вы и Мы — неразделимы», «Мы — крылатое стремленье, Мы всеильны, мы все можем!» (И. Садофьев), «Мы не любим середины, мы не терпим полумер! Мы могучи. Нет препятствий, Нет преград лавинной силе» (Н. Власов-Окский), «Здесь тысячи тысяч рабочих орд. Здесь миллионы миллионы батраков первый сорт. Здесь миллиарды пред схваткой горячей, как ад» (И. Филипченко).

В знаменитом кирилловском «Мы» прямо высказано и главное, человекобожеское исповедание: «Все мы, во всем — мы, мы пламень и свет побеждающий, Сами себе Божество, и Судья, и Закон». Бог свержается с пьедестала и на его место ставится человек, но не просто человек, не отдельное «я» (тут нет места ни титанической

ренессансной личности, ни индивидуалистическому «я» Штирнера), а несметные «мы», некий планетарный сверх-организм с единым духом и волей. Старая пассивная вера в Бога, который все окончательно устроит где-то на небесах, разбита и отброшена; рай предлагалось созидать *здесь*, на земле, этими «мозолистыми руками», творчеством сомкнутых в единый коллектив «строителей вселенной»:

Слепые небеса — разбитая божница,
Земля зеленая — обетованный рай...

(А. Крайский. «Грани грядущего», 1920).

Обожествленное пролетарское **МЫ**, дерзавшее представить собой новую ступень развития человечества, оказалось явлением противоречивым и далеко неоднозначным. В нем было и особо ликующее чувство освобождения из индивидуалистической тюрьмы свернутого на себя «я», братского единения с другими, и предвосхищение фантастических творческих возможностей огромного общеземного коллектива — пусть еще в искаженном виде, но начинало пробиваться планетарное сознание (на объективной необходимости которого настаивает активно-эволюционная, космическая мысль). Но вместе с тем это пробивающееся сознание постоянно смущалось и замутнялось яростными ветрами эпохи, энергиями борьбы и противостояния, размежевания на «своих» и «чужих», на «мы» и «они», на «чистых» и «нечистых». Коммунистическая «сборность» при гипертрофии *нераздельности* чаще всего начисто выкидывала *неслиянность*, топя в коллективной стихии высшую ценность — уникальную человеческую личность (как ехидно заметил Маяковский: «Пролеткультцы не говорят ни про «я», ни про личность. «Я» для пролеткультиста все равно что неприличность»).

В лоне пролетарской идеологии существовали и такие яркие, но крайние явления, как теоретические разработки «железного Гастева», для которого и Богданов казался слишком гуманитарным, подходившим к пролетарской культуре «с лабораторной осторожностью». Принципы машинизма, инженерно-конструкторский подход, примененный к рабочему коллективу, отдельному человеку и шире — обществу, поражают своей какой-то наивной *анти-человеческой* последовательностью. Речь идет о «новом массовом инженеризме, превращающем пролетариат в невиданный социальный автомат»³. Поклонник тэйлоризма, новой науки — «психотехники», поэт Гастев, а затем организатор Центрального института труда, призывал учиться организации на военных предприятиях Америки и Европы; вот это для него «гигантские лаборатории, где создается психология, где фабрикуется культура пролетариата»⁴.

Изменение природы человека предполагалось на довольно зловещих путях: так *укоротить* противоречивую, непокорную, эгоистическую натуру человека, чтобы лишить ее эмоциональности, подсознательной жизни, всякой личности и тем привести к «гармонии», функциональной целесообразности слаженного машинного агрегата. «Проявления этого механизированного коллективизма настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движения этих коллективов-комплексов приближаются к движению вещей, в которых уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром»⁵. И хотя здесь речь идет о производственных коллективах, о новом индустриальном рабочем, нельзя забывать, что, по Гастеву, весь земной шар должен превратиться в сплошной гигантский завод, и тогда посягательство на подобное преобразование природы человека становилось тотальным. Полагая в самоощущении пролетария качество антииндивидуалистической анонимности, Гастев предлагал довести его до предела и даже обозначать каждую человеческую трудовую единицу буквами и номерами (А, Б, С, или 325, 075 и т. д.), а коллективную согласованность чувствования и мышления довести до машинно-автоматической степени, рационализовав все отправления каждого члена, включая бытовые и интимные. Отсюда и гастевская идея особых «хронокарт», которые расписывали бы каждую минуту человеческой жизни, доведя ее до четкости заводского автомата. (Так что Е. Замятин в своей антиутопии «Мы» красок не сгущал, а воплотил то, что предлагалось как вполне серьезный, научно-передовой идеал устройства общества.)

В пролетарскую поэзию врывались и эксцессы того, что Богданов считал «солдатской», разрушительно-боевой установкой. И тогда на первый план выходили мотивы ненависти, физического уничтожения врага, испепеления дотла старого мира. Тогда Октябрьской революции посвящалась поэма «Герострат» (А. Дорогойченко) с характерным переосмыслением этого нарицательно-негативного героя:

Слава тебе миллиардоголовый
Поджигатель миров — Герострат!

Одно из самых ярких свидетельств такого пафоса — известная в свое время поэма В. Князева «Красное Евангелие» (1918), название которой говорит само за себя. Это своего рода революционная «нагорная проповедь» в виде наставительных стихов, озаглавленных каждый буквами алфавита от А до Я, чем подчеркивается исчерпывающий характер новой красной веры. К библейско-христианской

символике поэты этого времени, в том числе и пролетарские, прибегали чрезвычайно широко, соперничая с религиозными образцами в высоте и серьезности своего пророческого задания и провозвестнического тона. Но у пролетарских поэтов все отчетливо построено на перевертывании христианских образов и архетипов, а у Князева на особо кощунственной травестии христианских святых. В «Красном Евангелии» поэт, иступленный новый пророк, раздирает собственную грудь и гневной, яркой кровью сердца наполняет «причастную чашу» с призывом: «Жадно прильнув к опененному алому краю Пей, коммуна!» Революционный жертвенный агнец, красный Христос, он превращает свою кровь в «источник Нового Завета». И вот звучат непререкаемые глаголы «красного поэта», ну уж, конечно, не евангелиста, а буквально, по Волошину, *как ангелиста* (несущего весть не благую, а дурную). Сразу заявляется новая религиозная установка, новый предмет сакрализации: «Слава в вышних Солнцу, а на земле — Мы» — тут и возрожденный языческий пантеизм, обожествление верховного природного светила, и возведение в священный ранг самих себя, пролетарский коллектив. Высшая цель определяется бегло, в духе пролетарских мечтаний: завоевание земного шара, превращение его в «сад цветущий для окрыленных пчел-людей». Главное — пути «к райскому порогу», к «светозарной земле», что ведомы ему, красному провозвестнику: неистовая, сокрушающая, очищающая ненависть к тем, кто стоит поперек, ко всем бесчисленным врагам и «злодеям». Христово «возлюби» превращается в «ненавидь!», «учи смертельно ненавидеть!», «лишь кто умеет ненавидеть, Достигнет Царствия Земли»:

Лишь в сокрушительном бореньи
Мы завоюем рая двери...

И пусть прольются крови реки
Они потопят старый мир.

И далее все «Красное Евангелие» — неистощимая вариация на эту тему беспощадной «мировой бури», «иордани огневой»: «знойный вихрь, беспощадно сжигающий всех, кто слаб», кто «мечется-бьется меж двух берегов», «И мы вашу гнилую породу Ураганом в могилу сметем», «Бой, проигравшим — нет прощенья, нечеловеческое мщенье...», «Толкай их к пропасти могилы, Столкни и камнем придави» и т. д. Заповеди «блаженства» самозванного «Христа второго» — абсолютные перевертыши учения истинного Христа: «погибель тем, кто духом нищ», «И не утешится смиренный Точащий рабскую слезу И не наследует вселенной Кто кроток в красную грозу», «Блаженны те, в чьем сердце пламя, Забудь покорность и смиренность», «Блажен, незнающий пощады В борьбе с противником

своим», одним словом — «К дьяволу вашу мораль!» Революционный поэт настолько сладострастно-вампирически распален ненавистью и борьбой, что ему милее любого друга «смертный враг, Грудь мне полнящий огнем!» Это уж, воистину, по Богданову, «садические восторги», что разлитым морем плещутся в сем «Красном Евангелии».

В том же 1918 году Богданов настойчиво внушал своему любимому классу, что главная его задача не «боевая», а «культурно-творческая», что главная его миссия стать «мировым хозяином» (а не мировым убийцей, как мы это видим у того же Князева): «Дело вовсе не только в том, чтобы победить врага, стоящего на пути к перестройке мира, дело еще в том, чтобы выполнить ее. Это гигантская, сложнейшая организационно-творческая задача, которую никогда еще раньше не ставило человечество. На громадной поверхности земли всю многомиллиардную массу орудий и материалов труда надо стройно и планомерно распределять между сотнями миллионов рабочих сил, надо с научной точностью и согласованностью организовать их труд. <...> Для этого дела необходима колоссальная сумма хозяйственного опыта и умения, научного знания, культурно-организаторских сил: все это должен приобрести, накопить рабочий класс»⁶. Конечно, призывы к борьбе с врагом неслись со страниц сборников и других пролетарских поэтов. Правда, редко в таком концентрированно-кровожадном качестве, как у Князева. Но все же главной нотой была именно богдановская, *строительная*. Чаще всего она выливалась в форму страстного побуждения к трудовому пересозданию мира творчеством единого монолитного «мы» в содружестве с наукой и машинами.

Развитие темы труда было тем принципиально новым, что внесли в литературу пролетарские поэты. Здесь их безусловное и признанное новаторство. Причем труд трактовался ими настолько всеобъемлюще, планетарно-космически, что тут нельзя не вспомнить «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова, философа и, можно сказать, поэта труда. Влияние его идей на пролетарских поэтов шло во многом через В. Я. Брюсова, бывшего основателем и ректором Высшего литературно-художественного института, где, по выражению П. Антокольского, он «линейкой нас учил не умирать». Кстати, своими предисловиями и рецензиями Брюсов поддерживал именно тех поэтов, которые особенно ярко развивали мотивы вселенского труда, радикального преображения мира, в том числе Ивана Филипченко. Федоров не только выдвигал особое достоинство трудового, творческого в человеке, но ставил в пределе задачи все *рожденное* заменить *сотворенным*, все *даровое* — *трудовым*. Рожденное природой подвержено ее законам борьбы, вольного и

невольного вытеснения, изнашивания, старения, смерти каждой отдельной особи, индивидуума. В рожденном для человека — тьма, бездна непонятого, которая требует исследования, но сопротивляется показать самое свое доньшко. Трудовое создается по разумному плану, подчиняется благой цели. Оно может и должно стать воплощением высшей ценностной мечты, на которую способен человек. Кстати, все даровое, во что человек не вложил своего труда, не имеет для него особой ценности. Может быть, еще и поэтому родители больше любят своих детей, в которых они вложили столько сил, а дети обычно намного меньше делают для родителей и соответственно меньше любят их и *дорожат* ими (меньше *дрожат* над ними, как родители над детьми). Даровое должно быть искуплено трудом, поднимающим это даровое на более совершенную, нравственную ступень сознательно обретенного. *«И только тогда, когда всё, как в человеке, так и вне его станет делом труда, т. е. когда все даровое обратится в трудовое, когда слепая сила, вносящая вражду, будет управляема разумом, только тогда не будет пожирания, <...> труд и есть всеобщая добродетель, которая внесет в мир согласие, любовь»*⁷.

Федоровское отождествление — «трудовое, т. е. нравственное», было в крови пролетарской поэзии (но, увы, без краеугольного для христианского мыслителя мировоззренческого камня: *«Труд есть высшая добродетель, уподобляющая нас Богу, создавшему всё из ничего»*⁸). «Кто был ничем, тот станет всем» понималось не только как перемена социальной одежды, но как дерзание на крутой взлет человека, единственно работающего, творящего существа космоса. «Труд как высшая форма бытия, труд всепобеждающий, украшающий наше существование, труд, который превратит человека во всемогущее существо, физически бессмертное, духовно безграничное; труд, который соорганизует нас в единый мыслящий коллектив, всеведущий и всесущий»⁹ — такой вдохновенный гимн труду, казалось, мог сойти лишь со страниц «Философии общего дела», но на деле его автором является «самый темпераментный, самый напряженный певец среди пролетарских поэтов»¹⁰ Иван Филипченко, к книге которого «Эра славы» (1918 г.), кстати, написал напутственное и сочувственное предисловие Брюсов. Все тот же Филипченко призывает сделать этот труд «материалом нашего пролетарского искусства».

И труд, действительно, стал таким материалом. Труд посвящаются самые пылкие славословия, он ставится на божественный пьедестал как главное средство осуществления высшей мечты:

Тебя не воспели поэты в одах,
Жрецы не сжигали душистых огней,

Хоть был ты в истории темных водах
Христа и Будды святей.

(В. Кириллов. «Труду», 1921)

Работа, работа, работа,
Упорный, настойчивый труд —
Они лишь, они нас в ворота
Невиданной дали введут.

(Н. Власов-Окский. «К труду!», 1920)

Примеры тут несметны: «Эта жизнь будет храмом для нас, Труд — веселым и солнечным богом», «Напрягайте же разум и мускулы, Закаляйтесь огнем трудовым» (В. Александровский); «С трудом — нам ничто роковые удары», — идет рефреном в «Гимне коммунаров» Ф. Шкулева; звучит по земле «громовой раскат» тяжелых рабочих шагов, «неотвратимых шагов труда», «Звени, снаряд, сверкайте пули, Кипи, железо и руда, — Ковшом Медведицы черпнули Мы счастье вольного труда» (М. Герасимов); возрожденная природа призывается славить «Железного Мессию, новых дней богатыря»: «В этих сумрачных ладонях — безграничная свобода, В этих мускулах железных — человечеству заря» (А. Маширов-Самобытник). В поэме М. Герасимова не только люди, но и природные твари, и стихии — Ветер, Солнце, Дождь — призываются на «фронт труда», великую космическую стройку: «Люди, птицы, звери, Селения и города, Для всех открыты двери Вселенского Труда».

Именно трудом и творчеством осуществляется главный импульс — превзойти себя, выйти за свои пределы (то, что в философии называется *трансцендированием* как важнейшим качеством природы человека), который в пролетарской поэзии достигает экзистенциального накала: выйти из рамок возможного, воспарить к невиданному и невероятному! «Желаньям нет конца, восторгам нет предела: Еще, еще узнать... еще, еще постичь...» (А. Крайский). У Г. Якубовского есть стихотворение «Усилие» (1924), которое в полной мере можно назвать философским: оно как раз рисует это всепронизывающее живые формы усилие к росту, к созиданию новых форм, обретающее новый сознательный трудовой градус у человека — именно такому творческому усилию пролетарская эпоха должна открыть новые дали. И тогда в великом потоке жизни:

Все
Живые
Усилия,
Сопрягаясь
В одно
Мировое
Усилие,

Двигутся
Хором
Торжественным
В вечность.

Вот это сопряжение в одно мировое Усилие общепланетного коллектива сознательных трудовых существ и изображает Филипченко в книге «Эра славы» и поэме такого же названия, которые пролетарский критик оценил как «синтез мыслей и чувствований рабочего мировоззрения»¹¹. У большинства пролетарских поэтов «фронт труда» по преобразению земли чаще всего лишь громогласно декларируется, суть работ раскрывается в самом общем смысле, разве что речь идет о том, чтобы превратить планету в настоящий рукотворный рай:

У нас у всех одна забота,
Одной мечтою мы горим:
Гнилые тундры и болота
Мы в сад цветущий превратим.

(Ф. Шкулев. «Гимн коммунаров», 1922)

Взрастили под полярным кругом
Цветущих тропиков леса,
И стали благодатным югом
Растопленные полюса.

(М. Герасимов. «Мы победим, клокочет
сила...», 1918)

Но даже эта лучшая строительно-творческая сторона пролетарского идеала нередко воплощалась в какие-то дикие, неистовые картины, в которых выходило неизвестно чего больше: мечты обиходить, гармонизировать планету или дерзко-наивного бунтарского желанья все сокрушить, перемешать, попробовать свои играющие силы самозванного демиурга — чтобы все деревья на земле встали дыбом и из холмов выросли горы.

И не давай опомниться.
Бери ее безвольную.
Меси ее, как тесто.

(А. Гастев. «Выходи», между 1917 и 1919)

Жилы пляшут от буйного хмеля,
Жаждут великой работы,
Хочется раскопать Пиренеи,
Растопить снега их потом.

(С. Страдный. «Руки», 1921)

У Филипченко «строительно-созидательный» (Богданов) пафос социалистического идеала разработан наиболее сильно и цельно.

У него, воистину, осуществляется базаровское: «мир — мастерская, а человек в ней работник», причем мир — это буквально весь земной шар, превращенный в гигантскую мастерскую, сотрясаемую ритмом невиданных работ, а человек уже, пожалуй, и не человек, а сверхчеловек с сердцем Прометея, полный титанических сил, созидательной мощи, устремленный в завтра, излучающий удивительное здоровье и оптимизм («Эй, плечи, плечи! Эй, мускулы, гордые узлы!»). В этом новом царстве труда социалисты — «закройщики человеческого рая», а рабочие — «портные», созидающие этот рай по мерке новых «светозарных богов», сплоченных в единый творческий коллектив, «Товарищество мировое». Рождается новый патриотизм, планетарный, каждый чувствует себя землянином, жителем не какой-то конкретной страны, а всего земного шара, и поэт будущего поет эту огромную родину:

Земля, земля!..
В мирах миров тебя прекрасней нет!
Нет счастливей тебя во всей вселенной!
О, родная планета, человека праматерь —

и она же «Мать сверхчеловека», открывшего новую, сознательно-творческую эру ее развития.

Позднее, в 1930-е гг., В. И. Вернадский отмечал несколько предпосылок, необходимых для перехода биосферы в ноосферу: это *вселенность* человечества, «полный захват человеком биосферы для жизни», когда вся Земля до самых неблагоприятных мест преобразована и заселена, человек проник во все ее стихии — землю, воду, воздух. Второй фактор — *единство* человечества, когда создаются общечеловеческая культура, сходные формы научной, технической, бытовой цивилизации, когда самые отдаленные уголки Земли объединяются быстрее средствами передвижения, эффективными линиями связи и обмена информацией. Третий фактор — *омассовление* общественной, исторической жизни, когда «народные массы получают все растущую возможность сознательного влияния на ход государственных и общественных дел»¹². И наконец, — *рост науки*, превращение ее в мощную геологическую силу, главную силу создания ноосферы. Все эти предпосылки в мечте пролетарского поэта уже реализованы — с полным блеском и полнотой.

В поэме Филипченко мы встречаем такие свершения, которые пришли в его поэзию не столько от Богданова, сколько от устремлений федоровского космизма (в его естественнонаучной ипостази). Филипченко прямо писал, определяя главные задачи революции: «нужно будет <...> победить болезни и самую смерть: реорганизовать вселенную в интересах человека; организовать борьбу с косной материей»¹³. Именно этим занимается свободное челове-

ство в его поэме. Вовсю разворачивается регуляция природы, усмиряется «разъяренных стихий бесчинство», осуществляется и проект Федорова о превращении Земли в управляемый человеческой волей космический корабль, проект, нашедший отражение в послереволюционной поэзии, в частности, у Брюсова, Кириллова, Есенина:

Ныне шар Земной по космическому простору
По орбите летящий стремглав абрикос,
Цветущий, сочный, зеленый колосс.

(Ср. у Кириллова в его стихотворении «Мы»: «Нашей планете найдем мы иной, ослепительный путь».) Филипченко находит замечательную, почти федоровскую формулу сущности регуляции: человек законы природы претворяет в «законы для природы».

Но за «симфонией стали», «лесом рабочих рук», «вихрем мыслей» поэт помнит о самой трудной задаче, о которой скорбно напоминает «Похоронный марш», об угрозе «костлявой смерти». И потому

...не спят ученые
Философы и астрономы,
Их великие мысли, дела миллионные...
Со стихиями, смертью воюют, колебля громы.

Победа над смертью видится Филипченко тотальной, включающей возвращение к новой жизни всех погибших на страдальческом земном пути:

Вот вижу я поле,
Как Езекииль,
Где пожелклые кости, точно валежник леса,
Лежат, догнивая, отринутые и божественной мессой,—
То кости обремененных, на тысячи тысяч миль.
Я одену их телом, им душу вложу,
Я их воскрешу,
Лишь дойти бы скорее, дойти.

Наконец, в заключительном ликующем аккорде поэмы, великом празднике Славы, торжества вселенского дела возникает сияющее видение всеобщего преображения природы мира и человека.

В крылатом убранстве Птицы-Люди.
<...>
Точно звездный невиданный Млечный Путь,
Протянулись торжественно по поднебесью.

Федоров говорил о необходимости устранения неродственности мира, о всеобщем *братотворении*. У Филипченко будущие люди, несколько курьезно, названы «братоносцы» и «братоносицы», из

которых родился единый Совместный Человек. Новый принцип бытия — уже не вытеснения и борьбы, а «мировой согласованности», любви, *опрозрачивания*, радостного отражения друг в друге — пронизывает всё без исключения: материю, стихии, каждое существо. «Воздух сделался несказанно светлым и прозрачным. Ласково, точно шелк, кутает Землю. <...> Словно любящее существо. И такой чуткий и послушный. Всюду эхо и отклик! <...> Природа — само Солнце, Воздух, Земля гремят аккомпанементом неслышанной музыки». В пролетарско-трудовом варианте осуществляется соловьевский идеал «истинно любовного, или сизигического, отношения человека не только к его социальной, но и к его природной и всемирной среде»¹⁴.

Осуществится все до мала, тонка,
Со львами вол соединит стопы,
Возляжет волк у слабых ног ягненка,
Перекуются копыта на серпы.
Для человека человек стал братом,
Борьба и Труд — товарищ божество,
Борьба и Труд изменят естество,
Мы будем человечеством крылатым.

«Человечество крылатое», овладевшее летанием, оказывается способным без всяких технических средств к безграничному перемещению, «последовательному вездесущию», как выражался Федоров. Так в утопической мечте поэта возникает не только столь традиционная для пролетарских творцов тема машины, ощущавшейся как продолжение и усиление человеческих органов («аэропланы — ведь это наши мышцы, наши руки, наши нервы <...> заводы — это узлы нашей мысли, наших чувств»¹⁵), но и идея преодоления механизации и перехода к преобразению самой физической природы человека. (И здесь Филипченко более всего смыкается с духом активно-эволюционной мысли Федорова и его последователей 1920-х годов В. Н. Муравьева, Н. А. Сетницкого и А. К. Горского.)

Суть подобной метаморфозы в том, что впервые человек становится создателем и устройщиком собственного организма — ведь до сих пор в истории цивилизации он изменял прежде всего мир вокруг себя, пытаясь приспособить внешнюю среду к требованиям своей несовершенной, немощной, болезненной природы: строил жилища, создавал искусственные покровы, добывал энергию, тепло и пищу, творил все более скоростные и комфортные средства передвижения, создал механизмы и приборы, все более совершенные и утонченные. Сила его увеличивалась за счет *внешних* ему, его телу, его мозгу орудий и машин, призванных усилить возможности и тела, и мозга. Сам же организм оставался по-прежнему слабым и

смертным, более того изнеживался по мере исхищения технических его помощников. Разрыв между слабостью человека как такового и невиданной мощью техники становится все фантастичнее, начинает ошеломлять и даже в какой-то проекции ужасать. Отсюда и идут мифы-фобии «восстания машин», порабощения людей будущими могучими роботами (в частности, Брюсов, вдумывавшийся в противоречия чисто технического прогресса, работает над этой темой; известны два его отрывка начала 1910-х годов: «Восстание машин» и «Мятеж машин»). Федоров же предложил иной путь магистрального развития для будущего: перейти от нынешнего типа технического развития, *протезной* цивилизации, необходимой для определенного этапа самоустроения человека на земле, к прогрессу, так сказать, *органическому*, когда совершенствуются уже не внешние орудия, искусственные приспособления, а сами органы, так, скажем, чтобы человек мог управлять бессознательно протекающими процессами своего тела, регулировать их, мог летать, видеть далеко и глубоко, не прибегая к телескопам и микроскопам... Овладев в технике умением создавать органы-орудия *вовне*, человек должен применить теперь это умение к своему телу, овладеть направленным *органосозиданием* (как это умеет на путях инстинкта делать природа в своем *творящем стане*, создавая при необходимости новые органы, естественные *орудия*, принадлежащие организму), силу и точность механизма сообщить организму, не мертвое, а живое соделать совершенным¹⁶.

Однако надо сразу же отметить кардинальное различие между пролетарским видением преобразования мира и тем, как представляла себе преображение павшего естества активно-христианская мысль. Эта мысль стояла на идее соработничества человека Богу, на сотрудничестве человеческих и Божественных энергий в деле спасения. Тогда как у пролетарских творцов сам человек, точнее пролетарская масса («мы») выростала в нового всеведущего и всемогущего Бога (Пролетариат, Гигант, Железный Мессия, Титан, «многоликий Владыка мира, Чья вера — Разум, чья сила — Труд» — Кириллов). Филипченко создает образ титанического сверхчеловека, которому малы земные пределы и он естественно располагается уже в космических координатах:

Я стал ступней на край кривой орбиты,
Меж бездн, на рубеже, где бег стремится Земля,
Где грозный рой миров свой вечный хор хваля,
Кружится, точно пчелы, домовито.

Человекобожеские перелицовки христианских святых до курьезов, впрочем для самих пролетарских поэтов вполне серьезно-благоговейных:

Над нами реет Святая Пролетарская Троица:
Отец — бессмертный Маркс, сын — великий Ленин
И дух — коммуна в знаменах узрится.

(И. Садофьев)

У Филипченко же мы встречаем классическую формулу человекобожия, впервые отлитую Фейербахом («Человек человеку бог»): «Ты бог будешь мне, тебе богом — я!». Но если религия человечества Фейербаха (что лежит в основании всех ее вариаций, от Конта до Маркса), «разоблачив» Бога как иллюзорное средоточие сущностных сил человека, призвав направить их в горизонталь земного устройства жизни, обоготворяет натуральное смертное человечество, то пролетарские поэты (по крайней мере некоторые из них) стремятся превзойти естественно-биологические пределы человеческой природы, превратив ее в бессмертную и всемогущую. Именно в этом, *религиозном* по цели, высшем задании — национальное своеобразие коммунистического мифа в его преломлении русской душой.

Пролетарский идеальный архетип, первообраз, которому строители «рая на земле» *уподобляются*, по кому сверяют свои стремления и свершения, — не Богочеловек, как для религиозных мыслителей, а Прометей, герой-титан, мятежник против богов:

А есть у меня
Сердце Прометея из любви и огня,
Грандиозный костер святого безумья,
Есть безудержная, мятежная сила самумья,
Есть молодость, страшная воля.

(И. Филипченко)

Бунтарский активизм, революционный прометеизм начала 1920-х годов никак нельзя совмещать с активно-христианской мыслью Федорова, Горского и Сетницкого. Весьма ценным для их тонкого размежевания может стать то выделение двух типов идеала (и человека), которое проводил позднее немецкий философ Вальтер Шубарт в книге «Европа и душа Востока» (1938): *прометеевского*, героического, но и срединного, и *иоанновского*, мессианского, апокалиптического. Первый, характерный более для европейской цивилизации, одушевлен идеей власти над миром, над материей и ее силами, стремлением к орудийной организации хаоса. В прометеевском типе с его «специализирующим видением» прослеживается значительный элемент насилия над природой, при утверждении человека мерой всех вещей и господином мира. Иоанновский, мессианский человек с его «универсальным видением», по мысли Шубарта, свойствен больше славянам в их религиозно-христианской ипостаси, и

прежде всего русским. *Стремление к сверхземному* — основная метафизическая черта этого типа, и при этом к сверхземному воплощенному, видимому и осязаемому, а не платонически лишь мечтаемому. Заветное внутреннее чаяние — освятить, одухотворить материю, воплотить в мире идеал целостности и преображения. Прометеизм с его вещностью, императивом властного покорения природы шел на Россию с Запада, стремительно вливался из трех пробоя, содеянных в национальном, государственном организме реформами Петра Великого, потом идеями французской революции и, наконец, атеистически-коммунистическими соблазнами. Недаром о коммунизме Вальтер Шубарт говорит как об «истинном отростке прометеевской культуры»¹⁷. И в 1920-е годы даже идеи борьбы со смертью принимали сильнейшую прометеевскую окраску, но тот же Федоров за это никак не ответственен.

Возьмем к примеру движение биокосмистов, выдвинувших два главных лозунга: «интерпланетаризм — завоевание космоса и иммортализм — осуществление бессмертия личности»¹⁸. Свой биокосмический максимализм они рассматривали как достижение революции, и тогда борьба со смертью, с враждебными стихиями природы представляла как продолжение борьбы за социалистическую справедливость. В образных аналогиях биокосмистов смерть нередко так и представляла в виде отвратительного ожиревшего буржуа. Рядом стояло: «Пролетариат — победитель буржуазии, смерти и природы».

«Инстинкт бессмертия, жажда вечной жизни и творчества»¹⁹ — вот что утверждалось биокосмистами в основании новой личности. Именно революционный подъем, дальние горизонты, что открывает социалистическое строительство, и дают, по их утверждению, импульс личности «расти в своих творческих силах до утверждения себя в бессмертии и космосе», преодолеть *локализм* (т. е. ограниченность) во времени и пространстве. «Мы — лишь убийцы Смерти, — Бессмертья Аргонавты!!!» — с форсированным напором восклицал поэт-биокосмист А. Ярославский в стихотворении «На штурм вселенной». Причем «пролетарское человечество, конечно, не ограничится осуществлением бессмертия только живущих, оно не забудет погибших за осуществление социального идеала, оно приступит к освобождению “последних угнетенных”, к воскрешению прежде живших»²⁰. Тот же А. Ярославский заканчивает такими словами стихотворение «Памяти Хлебникова»: «И тебя, наш соратник, истлевший, но пламенный, Мы для новых боев воскресим». Газета «Известия» (4 янв. 1922 г.) печатает манифест биокосмистов-анархистов, в издательстве ВЦИК появляется анонимная брошюра «О пролетарской этике», развивающая их идеи, выходит и несколько

номеров газеты «Биокосмист. Креаторий российских и московских анархистов-биокосмистов» (№ 1—4, март-июнь 1922), создается издательство «Креаторий биокосмистов», выпустившее несколько философских книжечек и сборников стихов.

Выступление биокосмистов поражает своим наивно-декретивным, безудержно-широковещательным характером. Оно было неоднородным и противоречивым, соединяя в себе несоединимое: требование высокого нравственного долга, конкретной терпеливой работы в области *регуляции природы* (здесь особенно выделились П. И. Иваницкий, автор брошюры «Искусственное дождевание», М., 1925), борьбы со старением и смертью и анархического воспевания «божественной» свободы обретшего бессмертия индивида. Теневые стороны движения особенно живописно проявились у его главы, поэта А. Святогора (псевдоним А. Агиенко). Переводя в разнужданную стилистику ряд тезисов Федорова, он стремился прежде всего утвердить самого себя как невиданно-оригинального мыслителя, пророка титанического вселенского дела. Однако весьма характерно, что при часто буквальном, но предельно опошленном и извращенном плагиате некоторых федоровских идей, воскрешение или совсем у него опускается или отодвигается на заднее место как гарантия для уже утвержденных в личном бессмертии. Не говоря уже о том, что идет постоянное отрешивание от всякой «реакционной» религиозности. Его «чрезмерное властолюбие и диктаторство» (по определению его же соратника) привели к расколу московской группы биокосмистов и к созданию «северной группы биокосмистов-имморталистов» во главе с А. Ярославским, сумевшей выпустить в свет один номер журнала «Бессмертие» в ноябре 1922 г. Эта ленинградская группа развернула широкую пропагандистскую деятельность, так что вскоре ячейки биокосмистов появились в Киеве, Иркутске, Омске, Пскове, Боровичах и др. Была налажена связь с Циолковским, обещавшим свои материалы в последующие номера журнала, которым так и не суждено было появиться. Даже в лучших своих сторонах манифесты и призывы биокосмистов были ярким примером столь частых тогда духовных «кавалерийских атак» на будущее, дерзкой попытки одним волевым усилием и горением нетерпеливого сердца преобразить людей и мир. Такая скоропалительность отдавала явным псевдо-апокалиптическим магизмом и неизбежно при столкновении с реальной действительностью (а не восторженно воспеваемой) приводила к быстрому разочарованию и фиаско.

Пролетарские поэты дают и свой обобщенный и для них типовой образ России, в котором комплекс идей нового пролетарского мессианизма открыто преломляется в призме русской идеи. Во-пер-

вых, уходящая Россия рисуется ими как «Русь бледнолицая», тоскливая, голодная, пьяная, неподвижно-сонная, кандалная, дороги которой до сих пор заводили «только в тупики».

Кто тебя в дьявольской зыбке
Пьяную в сон укачал?..
С детства я светлой улыбки
В жизни твоей не встречал...

(В. Александровский. «Две России», 1920)

Что здесь нового? Церкви да водка,
Кандалы, да кирпичный острог...
Все такой же ленивой походкой
Русь плелась по изломам дорог.

Сколько горя, томления, муки
На твоих пересохших устах...
О, страна, твой народ сухорукий
Никогда не сходил с креста.

(В. Александровский. «Старая Русь», 1922)

В нужде гонимая веками,
Томясь в оковах злых, не ты ль
Гремя стозвонно кандалами,
Шла опираясь на костыль?..

(Я. Бердников. «Русь», 1918)

В отличие от славянофилов, Тютчева, Достоевского, русских религиозных мыслителей пролетарские поэты не видят никакой «Святой Руси» — только толстопузых, корыстных попов, а церкви у них идут рядом с кабаками под одним знаком одурманивания народа; не чувствуют они и того, что было так внятно новокрестьянским поэтам: великой красоты и мудрости народного уклада и быта. Их *оптика* высвечивает в народной жизни прежде всего рабскую забитость, постоянное несчастье и мучение. К этому добавлялось и то, чем их родина в своем восточном «деспотизме» и имперском могуществе была в глазах других «передовых» и «прогрессивных» стран и народов:

Россия, долго ты слыла
Врагом, душителем свободы;
Твоих степей глухая мгла
Пугала вольные народы.

Ты рисовалась их очам
Монгольским всадником свирепым,
Грозою мирным городам,
Кошмаром страшным и нелепым.

Но мы, сыны твои, мы знали
Твой лик прекрасный, лик иной...

(В. Кириллов. «России», 1917)

Каков же этот «лик прекрасный» родины, единственно признаваемый за таковой? Это ее «долгий и кровавый <...> тернистый путь» борьбы с терзавшим ее «орлом двуглавым»:

Когда без страха и боязни,
Приняв терновые венцы,
В Сибирь, тайгу и к месту казни
Шли светоносные борцы...

(В. Кириллов. «России»)

Только одна эта традиция мятежа и восстания (Стенька Разин), борьбы с угнетателями народа спасает для пролетарских поэтов образ былой России.

Но все резко и вдруг меняется, «убогая» родина, «на грани, кровью разогретой <...> сверкнула в свой черед Новорожденною кометой» (А. Маширов-Самобытник) — окунулась Россия в бурлящей, революционный чан и вышла оттуда, как в сказке, с совсем другим лицом и статью, страной-мессией, несущей Земле и Вселенной «Благую Весть» освобождения труда, творческого пересоздания мира, братства всех трудящихся:

И обновленную, Россия,
Ты в спор вступаешь мировой,
Как солнцеликий бог — Мессия
С поднятой гордо головой.

(В. Кириллов. «России»)

Ты спасла свое счастье пожаром,
Русь — паломница с фонарем...

(В. Александровский. «Старая Русь»)

И там, где люди, изнывая,
Стонали, падая во мрак,
Не ты ли Русь моя родная,
Зажгла немеркнущий маяк?

(Я. Бердников. «Русь»)

О нет! Твое призванье — жить
И в грустных сумерках Европы
К любви и братству проложить
Неумирающие тропы.

(А. Маширов-Самобытник. «России», 1919)

Это братство видится в идейных красках Интернационала, сжигающего «вулканами восстаний Гниль, Страх, Лень, Сон» и уста-

навливающего на развалинах старого мира «мировой Совдеп» (С. Обрадович, «III Интернационал»). Наивно, призывно, на все лады пели об одном — о будущей вселенской любви и братстве, видя в этом выражение миссии новой революционной России:

Стройно, под стягом Коммуны
Шествуй, глашатай любви,
Пылкой душою и юной
К братству народы зови!

(И. Кузнецов. «Гимн свободе», 1919)

С нубийцем черным породнился
Крестьянин волжских берегов,
И братски в гул единый слился
Напев различных языков.

(И. Ионов. «Грядущее», 1919)

Октябрь срывает «Евангелие старых истин», закладывает «первый камень» грядущего и встает «Сердцем Интернационала — Кремль, Красным исходом — Москва» (С. Обрадович, поэма «Россия», 1920—1921). Образ пролетарской Москвы облекается религиозным, мессианским величием: «О Новая Мекка, О Ноев ковчег Будущих дней мирового потопа» — «Красный Кремль» (1920) В. Кириллова в «парусах золотых куполов», в «мачтах древних, причудливых башен» встает как начаток обновленного мироздания, как Новый Иерусалим с удивительной вестью миру:

И колокол древнего веча с твоих нерушимых вершин
Вещает народам, что близится день Воскресенья.

Возвещается победа и над временем (смертью), и над пространством (овладение космосом). Устремленность в космос — черта почти всей пролетарской поэзии:

Трактором разума взроем
Рабских душ целину,
Звезды в ряды построим,
В вожжи впряжем луну.

(В. Кириллов. «К нам, кто сердцем
молод...», 1920)

Мы проведем на кратер лунный
Стальные стрелы красных рельс,
В лучисто-млечные лагуны
Вонзится наш победный рейс.
<...>

Воздвигнем на каналах Марса
Дворец свободы Мировой,

Там будет башня Карла Маркса
Сиять как гейзер огневой.

(М. Герасимов. «Мы победим, клокочет
сила...», 1918).

Эта черта отвечает и тому общественному интересу к космосу, к проблемам межпланетных сообщений, который наблюдается в начале 1920-х годов. Не случайно осенью 1920 г. Брюсов встречался с А. Л. Чижевским, автором теории земно-космической взаимосвязи явлений, стремясь в беседе с ним поглубже узнать как идеи самого Чижевского, так и другого замечательного русского космиста Циолковского. В это время идеи Циолковского проникают в различные культурные круги, также питая пафос космизма, покорения стихийных сил природы как высшей задачи новой творческой эпохи — хотелось верить — открытой революцией. Связь идей бессмертия и покорения космоса, как бы поверхностно-громогласно она ни звучала в стихах пролетарских поэтов и биокосмистов, отвечала вполне определенной философской установке. Еще Федоров отмечал две фундаментальные *ограниченности* нынешнего человека, тесно увязанные между собою. «Ограниченность в пространстве препятствует повсеместному действию разумных существ на все миры Вселенной, а ограниченность во времени — смертность — одновременному действию поколений разумных существ на всю Вселенную»²¹. «Борьба с разъединяющим пространством» для Федорова — «первый шаг в борьбе со всепоглощающим временем»²². Ибо бессмертие возможно только при условии преодоления изолированности нашей земли от космоса и при одновременной регуляции космических явлений. «Каждый обособленный мир по своей ограниченности (средств к жизни.— С. С.) не может иметь бессмертных существ»²³. Циолковский подтверждает эту основополагающую мысль о взаимосвязанности двух глобальных побед человечества: над пространством и временем. Поприщем существования и действия бессмертных, преображенных существ может быть только весь космос, практически неисчерпаемый в своих материальных и энергетических ресурсах, также как только долгоживущие и бессмертные люди с их биологически пластичным, управляемым сознанием, совершенным организмом окажутся способными жить и творить в самых сложных, а то и невероятных внеземных средах.

Поразительна поляризация настроений людей и оценок ими революционной эпохи: если для Волошина революция становится настоящим надругательством над святынями родины, то для пролетарских поэтов отсюда зачинается ее мировая, мессианская роль; если для одних это время — «хлябь, хаос — царство Сатаны, губящего слепой стихией» (Бунин), то для других оно источник неверо-

ятного воодушевления, удивительного эмоционального подъема и волевой мобилизации: *все можем!*

Интересна в этом смысле идейная переориентация В. Н. Муравьева, который участвовал в сборнике «Из глубины» (1918), арестовывался по делу «контрреволюционного», так называемого «тактического московского центра», чуть не был расстрелян, тем не менее с начала 1920-х гг. и не один, а с рядом культурных деятелей возложил упования на то, что социальный переворот трансформируется в «третью революцию духа» (Маяковский), что откроется созидательная эпоха покорения стихийных разрушительных сил, борьбы со смертью, преображения мира и самого человека. Через гостевский институт, публикуя в его журнале «Организация труда» свои заметки, рецензии, обзоры, Муравьев пытался внедрить, как он сам выражался, «федоровские установки» на труд как основное средство такого планетарно-космического преобразования.

В книге «Овладение временем» (М., 1924 г.) Муравьев, отправляясь от новых достижений в биологии, медицине, а также физике и математике (теория относительности, теория множеств), стремится к обоснованию идеи космической экспансии, преодоления смерти и возвращения к жизни погибших. В предисловии к этой книге Муравьев объясняет свою новую позицию. Это объяснение весьма ценно для понимания того ощущения безграничности сил, безмерного энтузиазма, что подвигало и пролетарских поэтов на приступ, казалось бы, самых неразрешимых и трагических проблем человеческого существования. Муравьев замечает, что в эпохи радикального революционного переворота, бурного вскипания общественных сил обнаруживается и особенная дерзновенность мысли и поиска, причем не только в той области, которая в данный момент подвергается перестройке, т. е. социальной, а в значительно более широкой, связанной с первичными, онтологическими реальностями человеческого бытия. Так, Великая французская революция ознаменовалась рывком в небо, следующим шагом в завоевании пространства (полет на воздушном шаре братьев Монгольфьер), а также дерзновенным посягательством на самую «сокровенную проблему» жизни, «проблему ее длительности» (идеи французского философа-просветителя Кондорсе об индивидуальном физическом бессмертии). Факт, казалось бы, удивительный! Революция обычно выявляет скрежещущие диссонансы человеческой природы, обрекающие на фиаско все ее идеальные теоретические построения, однако сам порыв к преобразованию активизирует мысль, и она ищет более существенной области для приложения этого порыва, такой, которая сможет на более глубинном уровне действительности гармонизировать натуру человека. Октябрьская же революция, по мысли Мура-

вьева, еще глубже и болезненнее копнув социальные и культурные основы жизни, чем все предыдущие, подвела мысль к «другой, еще более обширной задаче преобразования основных законов самой природы, поскольку эти законы противоречат идеалам нашего разума и воли»²⁴.

Мессианская пролетарская идея, с которой Россия идет навстречу миру, включает в себя и новое понимание искусства и культуры как творчества самой жизни:

Что мне древние поверья, расписные небыллицы,
В непрерывном достиженьи я творю живой рассказ.
Захочу — и к солнцу смело воспарят стальные птицы,
Захочу — и ком железа засверкает, как алмаз...

(А. Маширов-Самобытник. «Машинный рай», 1920)

«Мы дышим иной красотой», — восклицает Кириллов, той красотой, которую воплотит в самой материи творческий труд всеземного коллектива. В статье «Пролетарская поэзия» истинно рабочее, «пролетарское, всечеловеческое» искусство будущего станет, по убеждению ее автора, А. Платонова, «не организацией символов, призраков материи, а организацией самой материи, изменением самой действительности». Оно выйдет на «бой с космосом за его изменение соответственно внутренней потребности человека». В этой будущей поэме вселенского созидания человек станет «волшебником материи» с помощью своих сильных и умных друзей — машин, «таких чудесных машин, которые будут разумнее человека в своем творчестве, для которых не будет существовать непреодолимых сопротивлений и законов, которые будут играть бесконечно покорной природой, как веселый ребенок»²⁵.

Близкие мысли высказывает и В. Н. Муравьев, с той лишь разницей, что он видит преобразование мира больше на путях не технического, а *органического* прогресса, т. е. усовершенствования и преображения самой природы человека. Муравьев также делит культуру на два типа: *символическую* и *реальную*. В первую входят все искусства, те, что, по Федорову, мнимо воскрешают бывшее, кристаллизуют текучую жизнь в нетленные, вечные образы, останавливают время в узких пределах идеально существующей эстетической вещи, а также теоретические науки, знание в целом, вырабатывающие проекты и символы для возможного действия. Во вторую — те роды деятельности, которые не символически, а реально изменяют мир: генетика — ее автор понимает как область «созидания жизни или сотворения новых живых существ или воскрешения старых»; политика и этика — они регулируют отношения между людьми в общественном и личном плане; и производство, занимаю-

щееся преобразование материальной стороны окружающего. Однако ни символическая, ни реальная культура по-настоящему еще не овладевают временем жизни, работают вразброд, стихийно и не столько на «времяпреодоление», сколько на «времяпрепровождение». «Культура эта поэтому пребывает в виде пролога, который не развертывается в настоящее действие». Таким действием для Муравьева является федоровское *общее дело*: это и регуляция разрушительных стихий, и овладение силами земного тяготения, и превращение Земли в «послушный космический корабль», и трансформация символического искусства в синтезе с наукой в теургическое, в творчество новых жизненных форм, в преображенное восстановление бывших и исчезнувших («Генетика превращается в анастатику, искусство рождать в искусство воскрешать»²⁶). Побеждающее время человечество становится хозяином не только собственной жизни, делаясь в каждом индивиде все больше «причиной самого себя», но и природы и космоса, устанавливая такой тип братского управления собой и миром, который Муравьев называет «космократией» или «пантократией».

Возвращаясь к пролетарской поэзии, необходимо в заключении подчеркнуть, что в ряде существенных черт своего идеала она являет своеобразную вариацию, революционно-человекобожеское инобытие русской идеи: тут и «вселенская любовь», братство, и победа над «последним врагом» — смертью, преображение естества человека и мира, и установление нового порядка природно-космического бытия. В «Истоках и смысле русского коммунизма» Бердяев продемонстрировал удивительную метаморфозу русской идеи, «национализацию русского коммунизма», когда новое социалистическое отечество приняло черты священного царства, основанного на единой идее и идеале, когда «произошло как бы отождествление двух мессианизмов, мессианизма русского народа и мессианизма пролетариата»: «Русский рабоче-крестьянский народ есть пролетариат, и весь мировой пролетариат, от французов до китайцев, делается русским народом, единственным в мире народом. И это мессианское сознание, рабочее и пролетарское, сопровождается почти славянофильским отношением к Западу. Запад почти отождествляется с буржуазией и капитализмом»²⁷.

Но и сколь, однако, различны русская идея в ее христианской огласовке и пролетарский мессианизм! Во втором человек-титан занимает место Бога, братство — разделительное, особенно поначалу, в эпоху социальных бурь и борьбы! Правда и догматическое христианское утверждение пугает выборочной повоскресной участью, разделением рода людского на «чистых» и «нечистых», «овнов» и «козлиц», спасенных и вечно проклятых. Но такое разделение снимает-

ся в свете истинной, высшей христианской надежды: ведь было и есть обетование спасения всех, и звучало оно не раз в устах Христа, пришедшего «взыскать и спасти погибшее», и радикально развивалось целой линией христианской мысли (Ориген, свт. Григорий Нисский) с ее учением о всеобщем апокатастасисе, т. е. преображенном восстании и искуплении всех без исключения, да и в православии допускается идея, что Бог намерен спасти всех (правда, при обязательном осуществлении — по воле самих людей — такого оптимистического варианта), не говоря уже об активном христианстве ряда русских религиозных философов, где утверждается идея Богочеловечества, условности апокалиптических пророчеств и всеобщего спасения. Недаром и в народной вере так полюбился, можно сказать, стал выражением глубочайшего сердечного вздыхания апокриф «Хождение Богородицы по мукам», выразивший важнейшее склонение русской идеи. Ходит Богородица по кругам ада, страдает грешникам и умоляет Своего Сына дать им для начала роздых хотя бы от святого праздника до праздника, что-то не может Она успокоиться в блаженстве, в Высшем Свете: раз таким страшным напряжением полюсов держится Царствие Небесное, то останусь Я на том полюсе, где «огнь неугасимый», «вой и скрежет зубовный». А ежели Она здесь, то не умирает надежда, что неиссякаемой росой Ее милующего сердца будет когда-то и вовсе загашен этот страшный огонь и воссоединятся все в любви, в единой благой участи.

Потеряв ту главную опору, без которой не мыслили себе дело преображения мира и человека русские религиозные мыслители, народное и христианское упование, а именно — веру и Бога, идеал пролетарских творцов обретал черты надрывного человекобожеского титанизма, даже своеобразного иступленного магизма. Кричали тем громче, чем менее отвечала реальность их лозунгам чаемого. Держали себя в состоянии постоянной идеальной возбужденности, пророческого экстаза, пылко-го визионерства будущего, как будто последней надеждой на его осуществление оставались их стихи, где и создавалось пространство заклинательного витийства, волевых выкриков и призывов. Торжествовал восклицательный знак, часто двух-трехкратно повторенный («визгизм», да и только — издевался один из недоброжелательных критиков тех лет). «Пролетарская поэзия,— писал другой критик,— это не поэзия мировой скорби, а мирового восторга»²⁸.

Восторг этот выливался в патетические интонации, гиперболически-гомерические образы, планетарно-космические мотивы. Но чаще всего и эти образы, и эти мотивы носили условно-аллегорический, эмблематический характер, кочуя поэтическими константами из стихотворения в стихотворение различных пролетарских поэ-

тов. Их творчество обретает черты своеобразного фольклора: устойчивые образы, повторяющиеся символы, постоянные эпитеты и антитезы. Устойчивыми чертами этой фольклорной поэтики были и бесконечные фиксированные определения: *железный* (говорили даже о гастевском «панжелезнизме», но его можно адресовать и многим другим), *стальной, машинный, мозолистый, красный, огневой, мятежный, буревой, вселенский*; и условные образы-символы *кузнецов, зари, пловцов среди грозных валов, порванных цепей, легионов труда, огненного вихря, мирового пожара, красного взмаха, немеркнувшего маяка, тревожного набата, урагана воли, паровоза и корабля, великой мировой весны, рукотворного храма миров*; и гиперболический гигантизм всех этих «космических миллионов», строек «с Монблан», перемешивания «карты солнц и планет», «ненасытного бега», планетарного «трудового штурма», великой «вселенской любви»; и торжественно-пророческая, возвышенная стилистика, привлекающая сложносоставные, архаично-«гомеровские» эпитеты (солнцепесенный, солнцеструйный, миллионоголовый, миллиардототый, багрянопенный, тысячезыкий), трагестированные библейские и евангельско-христианские образы («красное евангелие», «красный Христос», «Святая Пролетарская Троица», «Иордань огневая», «кровавая обедня», «великая крестная ноша»).

Если это и было, с определенной точки зрения, коллективное *народное творчество*, то творчество — городско-ургийное, пролетарски-идеальное, прометеистическое. Впрочем, скорее речь может идти о создании особой поэтически-философской мифологии (увы, рационалистически прямолинейной и декларативной), мифологии нового времени «восстания масс», мощного технического прогресса, еще мало обнаружившего свою зловеще-теневую сторону, торжества промышленно-городской цивилизации, зарождавшихся ноосферных и космических идей, широкого внедрения в умы атеистического коммунистического идеала, искренне полагавшего себя за научную истину в последней инстанции. То преломление, какое этот идеал получил в творческой призме пролетарской поэзии, говорит больше не о нем самым, а о глубочайших чаяниях русской идеи, вылезшей здесь на свет в уродливо-дефектном, искаженном виде. И эта деформация в значительной степени обязана как раз силовому полю ценностных установок революционного времени, принятого на веру «передового учения».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Блок А. А. Интеллигенция и революция // Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 8. М.; Л., 1962. С. 13.

² Там же.

³ Гастев А. А. Индустриальный мир. Харьков, 1919. С. 77.

- 4 Там же. С. 54.
- 5 Там же. С. 77.
- 6 *Богданов А. А.* Рабочая кооперация и социализм // *Богданов А. А.* Вопросы социализма. М., 1990. С. 358—359.
- 7 *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. II. М., 1995. С. 369.
- 8 Там же. Т. III. М., 1997. С. 40.
- 9 *Филипченко И.* О творческом материале // Красный журналист. 1920. 1 августа.
- 10 *Якубовский Г.* Литературные портреты писателей «Кузницы». М.; Л., 1926. С. 123.
- 11 Там же. С. 112.
- 12 *Вернадский В. И.* Научная мысль как планетное явление. М., 1977. С. 28, 35.
- 13 *Филипченко И.* О творческом материале // Красный журналист. 1920. 1 августа.
- 14 *Соловьев В. С.* Смысл любви // *Соловьев В. С.* Соч. в 2-х тт. Т. 2. М., 1988. С. 547.
- 15 *Бессалько П.* О поэзии крестьянской и пролетарской // Грядущее. 1918. № 7. С. 13.
- 16 В этом направлении до сих пор работала, пожалуй, только восточная йогическая практика, стремившаяся к выработке целостной системы приемов по овладению бессознательно текущими в организме процессами, по снятию природных ограничений, вплоть до освобождения от законов тяжести (левитация), старения и смерти. Другой вопрос, сколько и что ей удавалось.
- 17 *Шубарт В.* Европа и душа Востока. М., 1997. С. 185.
- 18 *Иваницкий П.* Пролетарская этика // Биокосмизм. Материалы № 1. Креаторий биокосмистов. М., 1922. С. 13.
- 19 *Святогор А.* «Доктрина отцов» и анархизм-биокосмизм // Биокосмизм. Материалы № 2. Креаторий биокосмистов. М., 1922. С. 15.
- 20 *Иваницкий П.* Пролетарская этика // Биокосмизм. Материалы № 1. С. 13.
- 21 *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. II. С. 86.
- 22 Там же. Т. I. М., 1995. С. 393.
- 23 Там же. С. 249—250.
- 24 *Муравьев В. Н.* Овладение временем как основная задача организации труда. М., 1924. С. 6.
- 25 *Платонов А.* Пролетарская поэзия // Кузница. 1922. № 9. С. 31.
- 26 *Муравьев В. Н.* Овладение временем как основная задача организации труда. С. 109.
- 27 *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 118.
- 28 *Львов-Рогачевский.* Очерки пролетарской литературы. М., 1927. С. 94.

НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ

Группа поэтов, по своим корням связанная с русским крестьянством и одушевленная во многом сходным мироощущением и мировоззрением, четко прослеживается в литературной, общественной жизни 1920-х — начала 1930-х гг., являясь постоянным объектом нападков, ядовитых «разоблачений» со стороны критиков и идеологов, претендовавших выразить «передовую», пролетарскую позицию¹. Среди этих поэтов мы видим такие крупные творческие индивидуальности, как Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, П. Орешин, А. Ширяевец, П. Карпов, А. Ганин. Не считая эфемерной литературной группы «Краса» (октябрь-ноябрь 1915 г.), созданной по инициативе С. Городецкого и А. Ремизова, а также литературно-художественного общества «Страда» (1915—1917 гг.), куда входил ряд этих поэтов, толковать о каком-то формально четком, объединении новокрестьянских² поэтов после революции не приходится. Да, многие из них в 1917—1918 гг. печатались в «Скифах» и выдвигались их идеологами Р. Ивановым-Разумником и А. Белым как глубинно народные выразители пафоса «революции духовной»³. Да, их связывало и личное общение, и переписка, и общие поэтические акции. Об этих творцах скорее всего можно говорить как о целой поэтической плеяде, выразившей с разнообразными индивидуальными склонениями иное, чем у пролетарских поэтов, видение самого типа устройства народного бытия, его высших ценностей и идеалов — другое восчувствие и понимание русской идеи. При этом сразу бросается в глаза разительное отличие творческого результата: если пролетарская поэзия не выдвинула по-настоящему крупных мастеров слова, то крестьянская дала две такие общенациональные классические величины, как Клюев и Есенин, первоклассный талант Клычкова — поэта и прозаика, замечательное дарование Орешина и Ширяевца, Ганина и Карпова. Показательно, что крестьянская духовная нива оказалась значительно плодотворнее, чем пролетарская идеологическая почва, на яркие творческие личности, на собственно художественное освоение реальности мира, человека, мечты.

Вход в литературу новокрестьянских поэтов еще в начале 1910-х гг. был воспринят как ворвавшаяся в искусственную, книжную, городскую поэзию струя свежего, заповедно-глубинного поэтического воздуха, напоенного тайнами и ароматами русской при-

роды, красотой и мудростью народного искусства, векового быта, дыханием сокровенной правды и чаяний «земляной-подземной-надземной Руси» (А. Ремизов). Новокрестьянские поэты принесли тонкую систему *соответствий* души природы и человека, питаемую и фольклорными образами, и христианско-крестьянским восчувствием мира. У них, как у пролетарских поэтов, есть ряд своих художественных констант, и среди них — любовное, мягкое обожествление земли и природы («Богородица наша земляца», «обитель Отца», «божий аналой» — Клюев), постоянное образное уподобление природы храму и священным предметам («Божий терем» — Есенин, «Алый храм» — Орешин; «Схимник-ветер» целует «язвы красные незримого Христа», а «поля, как святцы, рощи в венчиках иконных», «ивы, кроткие монашки» у Есенина; тайга — «боговидящий инок, а «схимник-бор читает требник» у Клюева; озеро «служит обедню» у Орешина; «Тихий свет — лесные зори, Как оклады у икон» у Клычкова, и он же призывает: «Да помолись златому лику неугасающей зари»...), а также глубоко переживаемое фольклорно-лирическое уподобление жизни природы в ее тварях и разнообразных состояниях — чувствам и пониманиям самого поэта.

Контраст с пролетарскими поэтами тут поразителен: если новокрестьянские творцы берут основные свои образные уподобления из природы, крестьянского быта, сакральных областей бытия, обращаясь поэтически преображенной памятью к родной земле как к колыбели, воспитавшей слух, глаз, вкус, душу и интуицию поэта, то какие стихии и предметы формируют душу и набор музыкальных ладов пролетарской музы, может быть, ярче и выразительнее всех сказал Герасимов, нарисовав по-своему великолепную мифологему пролетарского рождения, воспитания и становления: «Родила на заводе зычном Меня под машиной мать <...> Я электрическую соску Губами жадно присосал <...> В стальной колыбели качался, Баюкал бодрый гудок <...> Динамо, как волк, над люлькой Скалил огненный клык <...> Заматерелая ругань Шестерен и валов <...> Смесь, игрушки давали: Цилиндры, шатун, маховик <...> Когда подрос и с тачкой Мог один гулять, Дали ружье, патронов пачку и пошли с баррикад стрелять...» И уж, наверное, совсем другой человеческий тип является в мир, когда:

Была над рекою долина,
В дремучем лесу у села,
Под вечер, собирая малину,
На ней меня мать родила.

В лесной тишине и величьи
Меня пеленал полумрак,

Баюкало пение птичье,
Бегущий ручей под овраг...

На ягодах спелых и хмеле,
Широко раскрывши глаза,
Я слушал, как ели шумели,
Как тучи скликала гроза...

Мне виделись в чаще хоромы,
Мелькали в заре терема,
И гул отдаленного грома
Меня провожал до дома.

Ах, верно, с того я и дикий,
С того-то и песни мои —
Как кузов лесной земляники
Меж ягод с игольем хвои...

(С. Клычков. «Была над рекою
долина...», 1912, 1918)

Замечательный миф своего рождения в «травном одеяле» есть и у Есенина («Матушка в купальницу по лесу ходила...», 1912).

У каждого из новокрестьянских поэтов — в отличие от пролетарских с их интернационально-вселенским гражданством и разве что классовым «патриотизмом» — кроме проникновенной любви к родине, к «шестой части земли с названием кратким Русь» (Есенин), к «милрой мати — родимой земле» (Клычков) было еще особо лелеемое чувство к *малой родине* и в ее щемящей, уникальной конкретности, и в ее мифо-поэтическом преображении: клюевское Поморье и «берестяной рай», есенинская рязанщина и «Голубая Русь», клычковский Талдом, тверской край, и полусказочная страна Дубравны, Леля, Лады, Деда, нижнее Поволжье Ширяевца и его удалая романтическая волжская вольница...

Через этот видимый, ощущаемый природный мир у новокрестьянских поэтов сквозит другой, горный, высший лик, «призрачная Русь» (Клычков), что дремлет в своей потаенной грезе о новой земле и новой природе. Порыв от этой жизни к иной, райски-преображенной, к «нездешним полям» (Есенин), «светоносным долинам» (Ганин), к «нетленному саду», «живым рекам» (Клюев), «невозвратным тропам» (Клычков), «неугасимому Светлому Граду», «Светлограду» (Карпов) выражен у поэтов по-разному, скажем, у Клычкова в мягко-пассивных, идиллических нотах:

Грежу я всю жизнь о рае.
И пою все о весне...
Я живу, а сам не знаю
Наяву али во сне?..

Я ищу в забвении — чего нету на свете
И чего никогда не найти...

На пути к новой природе, в ожидании «чудесного гостя» не только сам поэт, который чувствует в себе начаток этого будущего естества в виде незримых «двух белых крыл» (Клычков), что волочит он за собой в этом тяжко-земном существовании, не только слышит он «колокольчики звездные», зрит «свет книги голубиной» (Есенин), но и вся природа. В «Ключах Марии» Есенин приводит следующие стихи Клыčkова:

Уж несется предзорная конница,
Утонувши в тумане по грудь,
И березки прощаются, клонятся,
Словно в дальний собрались путь,

так раскрывая их: «Он первым увидел, что земля поехала, он видит, что эта предзорная конница увозит ее к новым берегам, он видит, что березки, сидящие в телеге земли, прощаются с нашей старой орбитой, старым воздухом и старыми тучами»⁴. В свое время поэтесса Любовь Столица, определив Клюева, тогда признанного главу новокрестьянского направления, выразителем «нового религиозного сознания», растущего из глубин народной души, выделила в его поэзии две неразсторжимо связанные стороны: одну — земную, мученическую с ее страстной любовью ко всякой твари, стихии, вещи, явлению и скорбью по «смертности людской»; и другую — «пророческую, райскую, надземную», где предвосхищается «великое радование» преображенного мира, когда «зло побеждено жертвою, уныние одолено ликованием, смерть осилена воскресением»⁵. В той или иной степени обе эти стороны присутствовали у всех новокрестьянских поэтов.

И в революции они усилились увидеть прежде всего начало осуществления чаяний, запечатленных в образах «Китеж-града», «мужицкого рая». Клюевская «Песнь Солнценосца» недаром стала поэтическим, идейным манифестом 2-го сборника «Скифы» (1918). И статьи Иванова-Разумника «Поэты и революция» и «Две России», а также вводная к публикации стихотворения Клюева одноименная прозаическая «Песнь Солнценосца» Белого отметили тот факт, что во время революции не просто громче всех зазвучали голоса «народных поэтов» (имелись в виду Есенин, Клюев, Орешин), но именно они, «творцы от земли», «подлинные эсхатологи, не кабинетные, а земляные, глубинные, народные», оказались на «революционном берегу», а не «былые наши мистики и эсхатологи от интеллигенции»⁶, сомкнувшиеся с главным врагом скифов — «вселенским мещанином» в яростном неприятии происходившего катак-

лизма. Действительно, никто из знаменитых религиозных мыслителей, даже активно-христианской ориентации, все более сближавшихся с православной Церковью (некоторые из них к этому времени уже приняли сан), из тех, кто большей частью позднее был выслан из страны, революции не приветствовал. Приняли ее поначалу только скифы (и крупные поэты, более-менее близкие скифской идеологии: Блок, Белый, Клюев, Есенин), а также бывшие голгофские христиане (см. подробнее в главе о Клюеве), те, кто богочеловеческое дело преображения падшей природы мира понимал особенно буквально-нетерпеливо, кто возмечтал увидеть в революционном переломе канун революции духа, начало онтологического дела (кстати, и до революции они стояли в более решительной оппозиции к господствовавшей власти и к Церкви).

Но даже в этот относительно небольшой промежуток исторического времени (1917—1919 гг.), когда, казалось, один революционный вихрь, одно вселенское чаяние, один «громокипящий» пафос врывались в стихотворения и пролетарских, и крестьянских поэтов, все же чувствовалась между ними существенная мировоззренческая разница. Возьмем, к примеру, сборник стихов Орешина «Красная Русь» (1918), где немало революционно-мессианских неистовств («Старую землю прикладом, В новую Землю идем»), мотивов штурма небес («Устелены дороги До Бога кумачом. И вот я на пороге Винтовка за плечом»), титанической активности человека вместе с яростью и ненавистью к врагу («Сдайся! Нет врагу пощады! Мы идем до Китеж-града. Вести новые несет Свету белому народ»). Но сохраняется и идея народа-богоносца, и нового религиозного раскрытия своей высшей цели: «Невиданного Бога Увидит мой народ». Вот несколько риторическое, но точное по мысли выражение того, что по большому счету разводило пролетарских и крестьянских поэтов (при всех их «хулиганских» богоборческих срывах, как в есенинской «Инонии»):

Нетленны в русском человеке
Отцов и прадедов псалмы.
Со всех сторон на Русь святую
Бросают петли, но во век
От Бога в сторону другую
Не мыслит русский человек!

Ни войны, выдумки царевы,
Ни кровь, ни казни тяжких смут
В душе народной Божье слово
И волю Божью не убьют.

(П. Орешин. Поэма «Крестный путь»)

Правда, и у Орешина, и у Ширяевца были сильны мотивы, более

всего разработанные в пролетарской поэзии, мотивы социального протеста и мести угнетателям, выхода на арену борьбы и творчества угнетенных низов, но в особом мужицком колорите. У Орешина это образ восставшего былинно-народного Микулы:

Он восстал, черноземный и серый,
Вечный сеятель солнечной ржи.
Кистенем да неистойвой верой
Размахнулся Микула-мужик.

Причем этот когда-то в землю вросший крестьянский богатырь здесь вырывается уже в космические дали и выси, подхваченный общим поэтической эпохе пафосом вселенского переустройства:

Мы верим! Вселенную сдвинем!
Уж мчится сквозь бури и гром
В распахнутой настезь ряднине
Микула на шаре земном.

Микула — набат и возмездье —
Вошел во всемирный пожар,
Чтоб кинуть в иные созвездья
Земли загоревшийся шар.

(П. Орешин. «Микула», 1922)

Но характерно, что ранний вариант орешинского «Микулы» из сборника «Дулейка» (Саратов, 1919) явно перекликался с насильнически-«хулиганскими», богоборческими образами есенинской «Инонии». Микула тут не только «по царской короне — дубьем», но и «по храму по Божьему — колом». Как Большевик Петрова-Водкина, космический мужик шагает по небу и звездам, разводя в вышних порядках большой-пребольшой переполох:

Микула — широкой дорогой
С дубиной на красный пожар,
Чтоб вышибить вон из-под Бога
Земли загоревшийся шар!

И вольно Микуле отныне
Златым кистенем на ходу
С высокой небесной твердыни
Сшибать за звездой звезду...

Орешин же использовал еще один былинный образ народной мощи — Ильи Муромца, также переведя его в коллективистский план и космический масштаб:

Кто победит нас? Кто посмеет?
Ведь все мы — Муромцы Ильи!

Глядите: Солнце пламеня,
Сошло со старой колени!

И строит новые созвездья
Из красных слов, как из кремня,
Непобедимый и железный
Всесветный Муромец Илья.

(«Солнечная песнь»)

Тут, кстати, особенно очевидно, как близко моментами могли подходить друг к другу пролетарская и послереволюционная крестьянская поэзия: замените только Илью Муромца на Железного Мессию — и вы получите классический образец пролетарского стихотворчества этих лет. Фактом остаются и попытки сближения именно в 1918 г., апогее революционно-мессианских иллюзий, крестьянских литераторов с пролетарскими, когда делается попытка создать в Москве секцию крестьянских писателей при Пролеткульте. Могли же Есенин и Клычков участвовать в опытах коллективного творчества с Герасимовым в написании «Кантаты» к открытию коненковского памятника жертвам революции или с добавлением Надежды Павлович работать над киносценарием «Зовущие зори» и при этом слиться в стиливом единстве торжествовавшего тогда пролетарско-поэтического толка!

Пожалуй, Орешин особенно щедро черпал в образах, сравнениях, определениях не только из крестьянско-поэтического канона, чеканившегося прежде всего у самых талантливых и самобытных — у Клюева и Есенина, но и из «сокровищницы» пролетарских штампов. Вот вся земля и вся вселенная мчатся на бешеной скорости *красным паровозом* куда-то в замечательное завтра:

Красным поездом — под флагом
Наших чаяний и дум! —
Мчим без тормоза, без страха
Средь великих Солнц и Лун...

Громы, звоны, шумы, свисты
Звездных в небе буферов...
Месяц красным машинистом
Свесил ноги с облаков.

(«Красный поезд»)

Впрочем, именно Орешин в стихотворении «Пролетарский поэт» (1922) высмеял образную гипертрофию *железа*, когда все выходявшее из-под пера рабочего стихотворца становилось железным: «и солнце, и нивы, и цветы, и река», и гром, и сердце человека. Чувствуя мощный натиск этого «железа» на родную ему деревню, на ее мировоззренческие, бытовые устои, поэт боится, что и он не

сумеет выстоять и «...Я скоро тож, березовая Русь, Зальюсь стальным веселым соловьем» («Стальной соловей»). И это пророчество для него во многом действительно свершилось. Но об этом чуть позже.

Приятие революции новокрестьянскими поэтами эмоционально шло от их народных корней, прямой причастности к народной судьбе; они чувствуют себя выразителями боли и надежд «нищих, голодных, мучеников, кандалников вековечных, серой, убогой скотины» (Клюев), низовой, задавленной вековым гнетом Руси. В поэме Ширяевца «Мужикослов» (1921) дан своего рода развернутый *словник* мужицкой истории от времен татарского ига, долгого крепостничества до революции, разворачивающийся как череда кошмарных ночных видений поэта — настолько тяжела и трагична эта история. Автор, сам потомок дворовых крепостных, бьет челом мятежному крестьянскому «иконостасу», «святым угодникам Муромцам, Пугачам, Ермакам», «слышит грозный рык Разина», славит наступивший «холопский рассвет», представляя попорченную толщу крестьянских предков, час которых в их восставших потомках наконец настал:

Вот встают они праотцы, деды, отцы мои —
Мужики, мужики, мужики!

«Тоска холопья», что «глубже Волги», чувство скорбной обиды за тех, кто знал лишь «оплеухи, пинки, синяки», за «зацапанных баррами-блуднями» крепостных девушек и женщин (а ведь не одна из них Арина Родионовна вспоила «песнями, сказами ярыми Пушкиных, Корсаковых, Гоголей»), сменяется дерзким вызовом: «Рассчитаюсь, отцы за вас!», гордостью за богатырское выпрямление бывших рабов:

Тяги! Деды!
Лапотники,
Пахотники,
Чернокостники-смерды!
— А кто с Альпийских лысин
Свистнул
На весь мир?..
— Вы!
— Вы!
Кто песенных
Жар-птиц метнул по свету?
— Вы!
— Вы!
Печальники,
Кабальники,

Безвестники —
Смерды!..

Александр Ширяевец (настоящее имя Александр Абрамов), взявший себе псевдоним по родному жигулевскому селу Ширяево, где прошло детство поэта, вошел в литературу и остался в ней прежде всего как «певец Волги», «баян Жигулей». Муза Ширяевца с ее народно-песенными и плясовыми ритмами, живописными красками воспела удалой, вольнолюбивый, бунтарский русский дух и тип, воспитанный волжскими просторами и гордыми кручами. Живя позднее в пустынном Туркестане, поэт ностальгически обращается к берегам своего детства, помещая в этот романтически им приподнятый мир свой *потерянный рай* прекрасного, вольного молодчества:

Есть ли что чудесней
Жигулей-хребтов!
А какие песни
С барок и плотов!

А какие сказы
Ходят с голытьбой!
Услыхал и сразу
Закипел гульбой!

Жемчуг пьяных весел!
Паруса, суда!
— Все бы кинул-бросил
И махнул туда —

С озорной волною,
В эту синь и ширь!
Добывал бы с бою
Новую Сибирь!..

(сб. «Раздолье», 1924)

Ширяевец — поэт, по существу, единого эмоционального строя, одного мотива, одного национального характера (удалые, отчаянные молодцы, гордые, смелые девушки, бурлаки, разбойники, Стенька Разин — и все в соответствующем романтическом пейзажном декоре). В работе о типах русской духовности Г. П. Федотов видел дальние истоки «той стороны русской природы, которую мы называем ее «широтой», ее вольностью, ее бунтарством еще в удельно-вечевой Руси с ее князьями-витязями, новгородской вольницей, с тем, что заставляет биться русское сердце при чтении древних летописей, «Слова о полку Игореве». «Она (славянская вольница.— С. С.) вылилась в казачестве, в бунтах; в XIX веке она находит себе исход в кутежах и разгуле, в фантастическом прожигании

жизни, безалаберности и артистизме русской природы»⁷. Недаром в критике отмечалась близость Ширяевца и Есенина в этой национальной стихии удали и молодечества, правда в несколько разных поворотах: «Пафосом лирики у того и другого является удаль: у Ширяевца чувство шири и размаха, как волжанина; у Есенина та удаль деревенского забияки, которая является стародавней»⁸ — «кудрявый и веселый, Такой разбойный Я» с ее последующим развитием в образ *богоборца* маленьких поэм и *хулигана*. Надо лишь учитывать, что на лире Есенина, в отличие от Ширяевца, это была лишь одна, хотя, возможно, и особо проникновенно-надрывная струна.

Другие, и светло и темноликие, глубины народной души разверзлись в творчестве Пимена Карпова, выходца из бедной старообрядческой семьи крестьян Курской области, прошедшего свою трудовую школу в деревне и в городе и образовавшего себя самостоятельно. Еще его на шумевший роман «Пламень» (1913) явил в восторженном свете хлыстовскую секту пламенников (пребывавших в любви, радости и высокой благодати в некоей садовой обители) как проявление особого духовно-практического склонения русской души, которая отвергает голгофскую жертвенность и мученичество и ищет прямые пути к преображению, ведущие в Светлый Град, райскую землю. (Позднее по-своему близкое видение разовьет Есенин в «Инонии».) Правда, в их веру здесь подмешалась и социалистическая религиозность автора, и его ненависть к дворянам-кровопийцам, лишившим крестьян самого святого — земли (недаром и возникает в романе сатанически мифологизированный образ помещика Гедеонова). Оттого так и выкликал Пимен Карпов свою одновременно духовную и мужицкую революцию и так же быстро разочаровался в реально свершившейся. Философско-поэтический диагноз и анализ этой революции был дан им в сборнике «Русский ковчег» (1922). В стихотворении «Заклинание России» (1918), посвященном Алексею Ганину, поэт выражает свою первоначальную веру в Россию-Мессию, призванную нести во «все края, все страны» свою «науку — пляску звездную»:

О, золотой ковчег, О светлый Град —
Россия от востока до заката!
Светла твоя душа, блаженен взгляд
И сердце бурнопламенное свято.

Любви и жизни сказку, Русь, созиждь
Над светлым огнедышащим востоком,
Глашатаем восстань, и пой, и виждь
Смятение души всезрящим оком.

В стихах Карпова революционных лет (как и у многих других

его поэтических собратий) торжествует повелительное наклонение, модальность взывания, заклинания, понукания — *пусть будет так!* Столь горячо распалена сфера *желательного*, сфера идеала у поэта, входящего в роль и голос пророка («Я тайны надзвездные бездне вечерней поведал, А миру — Предутрие, Я, солнцебог и пророк» — П. Карпов «Предутрие»), что эта сфера магически, колдовски (тема колдовского ведения и силы как раз особенно характерна именно для Карпова) готова тут же воплотиться каким-то чудом в реальность:

К солнцу тропиков! К звездному зною!
К Светлограду! К лазурным ветрам!
Время — вечной упиться весною,
Время — несть откровенья мирам...

(«Полуденный путь»)

Возможно, сильнее других новокрестьянских поэтов Карпов передал не просто трагедию революционного распятия России, но и вину растоптавшего ее непутевого, разгульного, поддавшегося на подмены и соблазны дьявольских козней ее сына, ее собственного народа:

Сторона ты моя окаянная,
Звездокормчих-хлыстов сторона,
Ты ли Русь моя обетованная
На пропятие мне отдана?

Заряжу ружье патронами,
Отточу зазубренный штык
И за пламенными знаменами
Закачусь, бесшабашный мужик!

Сторонитесь, попы долгогривые!
Нипочем теперь мать и отец:
Разгулялось поволье гулливое,—
Понакликало свету конец!..

Только голову жаль забубенную...
Не скули ты, гнусавый набат.
Будто Русь искромсали крещеную
Штык зазубренный, острый булат!

(«Звездокормчий»)

Произошла адская подтасовка, когда светлые мечты народа, алкания тех же хлыстов соскользнули в темный, неистовый союз с дьявольской силой. Раздираемая Россия мечется как «на шабаше ведьм и колдунов», ее сжигает экстатика черного огня, даже если он и назвался эпохой *красным*.

Умыкнули мы Русь
В хлыстовский круг!..
Красный дьявол! Антихрист!
Он — предтеча — пророк и Лихой!
Он — кормчий!
Сбрось в просинь
Мир отчий
С откоса!..
<...>
Издыби нас, измучай, кровавый спас!..
Вырви мясо из икр России!
А когда мы, корчась,
Сгорим
На кострах багровых —
Обретем мы
На горелых корчагах
Золотой
Салим...
И ковш звезд! И зноя ковчег.

(«Самосожженцы»)

Несмотря на столь адски-мрачные полыхания и отсветы, какими ужаснула поэта революция, у Карпова оставалась вера в воскресение России даже с этой дыбы. В небольшой поэме «Светлоград» голосом Самого Бога ей возвещается такая судьба:

Достоин светлого чертога
Бессмертный твой, Россия, век.
Пройди огонь, изведай бездны
И неизведанную высь,
Восстань над тьмою песней звездной
И песней звездной закатись.

Близок к оценке того, что случилось в революцию с Россией, и Алексей Ганин, происходивший из зажиточных крестьян северной Вологодчины и в отличие от самоучки Карпова окончивший не только Вологодскую гимназию, но и учившийся там же в Педагогическом институте. Кроме поэтического сборника «Звездный час», который вышел в Вологде в 1920 г. обычным типографским способом, все свои малюсенькие книжки, каждый раз в несколько стихотворений, такие как «Священный клич», «Сарай», «Кибураба», «Раскованный мир», «Мешок алмазов», «Звездный корабль» и др., он литографировал сам с вырезанных каллиграфическими буквами матриц. В стихотворении «Красный час» с посвящением Сергею Есенину («другу — что в сердце мед, а на губах золотые пчелы — песни»), поэту «мнится»: в стране вновь «пирует ханская орда»,

когда «И днем и ночью грозно пляшут Огонь и смерть в краю родном».

А по лесам, где пряжи ночи
Сплетали звездной пряхей сны.
Сверкают пламенные очи
И бич глухого Сатаны.

Умолкли песни голубые
И с травяной твоей спины
Сорвали ризы парчевые
Твои неверные сыны.

И ты изстеганные руки
Возносишь к правде неземной
И злей смеется крестной муке
И добрый друг и недруг твой.

Неотвратимо роковое
В тебе гнетет своих сынов,—
Но чует сердце огневое
Ты станешь сказкой для веков.

Как видим, здесь то же, что у Карпова: и отнесение хода событий к ведомству Сатаны, и упреки «неверным сынам», и — несмотря ни на что — вера в Россию, в ее особую космическую, *звездную* миссию.

Поэзию Ганина отличает густая звездная семантика («звездные костры», «звездная совесть», «звездный сок», «звездное семя», «звездные песни, «Причастье тайн я пил из чаши неба От звездных волн» и т. д.), особая космичность мироощущения; пантеизм, одушевление и обожествление природного мира, свойственный в той или иной мере всем новокрестьянским поэтам, у него более планетарно-космический: поэт то вступает в спор, то бракуется все больше с вещами гигантскими, со стихиями грозными и бурными — с Солнцем, Звездами, Кометами, Зарей, Горами, Ветром, Грозой, Бурей:

С лица Грозы покровы туч
Сорвал я гневною рукою,
И над скалами вечных круч
Венчался солнцем и зарею.

И слушал я, закрыв глаза,
Как утреннюю пели горы,
И глухо плакала Гроза,
Припав на грудь седого моря.

(«Звездный корабль»)

Ганин использует и евангельские, и апокалиптические образы для выражения той обновленной Вести, которую несут поэты-пророки, те, кого «выслала Вечность, Вскормила изба». И главное в этой Вести — порыв к преобразующему пересотворению мира, к «всемирной Красе», к активному обожению самой природы человека («Любовью и Богом Он будет вовек»). Более того, именно у Ганина, как и у Клюева (см. подробнее в следующей главе), есть и воскресительные мотивы, причем с существенными поправками к догматическому утверждению. В большом стихотворении «Воскресение» поэт рисует картину всеобщего восстания из мертвых («Пустых гробов полна земли утроба. Последний час от времени пришел»), преобразования земли («И видел я прощенным новым взором — Земля была белее облаков, И красная река по синим косограм Текла чрез мир от райских берегов») и шествия воскрешенных на Последний, предполагаемый Страшный суд:

Все шли на суд в томительном недуге.
Но час суда никто не вострубил.
«За что сужу ослепнувшее стадо?
Исчезни гнев, да будет светлый пир!» —
Сказал Пришедший с ласковой отрадой
И язвой рук благословил весь мир.

И в ясном небе радостных предутрий
На зов мой плыли зори-корабли,
И были в них, как солнце, златокудры
От скорби вставшие сыны Земли.

Итак, суд оборачивается всеобщим прощением, «светлым пиром» — невозможность принять разделительный принцип в вопросе о конечном спасении ставит и Ганина, и Клюева в ряд поэтов, близких активно-христианской мысли, развившей полноту восстанавливающих и жизнетворческих потенциалов в христианстве.

Наталья Солнцева в книге филологической прозы «Китежский паулин», относя поэзию Алексея Ганина к «философской лирике самого интеллектуального уровня и совершенного вкуса», пишет, что «Ганин — это феномен русской поэзии, пока еще не только недооцененный соотечественниками, но и непознанный историками литературы»⁹.

Глубинные начала русской народной души тонко выразил в своем творчестве и Сергей Клычков — но то были прежде всего стихи природно-языческие, до-христианские. Лирическое «я» поэта, могущего время от времени принимать облик то певца-пастуха, то сказочного Леля, даже не просто лицом к лицу с природой, а помещенное в нее целиком как в первичное материнское лоно, — вот главный и, по существу, единственный сюжет стихов Клычкова,

особенно времени его сборников «Потаенный сад» (1913), «Дубравна» (1918), «Кольцо Ладь» (1919). Отношение к природе здесь обратное ургийно-городскому, где она предмет научного изучения и покорения, но это и не прогулочно-созерцательный, пейзажный поэтический глаз — жизнь природы восчувствуется и переживается изнутри, каждой клеточкой своего существа. Таинство общения с природой рождает гармоническую радость:

Как не петь и не молиться
Если все поет вокруг —
Лес и луг, ручьи и птицы.
Если облак светлицы
Улыбается, как друг!..

(«Как не петь и не молиться...», 1914, 1929)

В ранних стихах поэт открыто, *наивно* исповедует свое родство со всей тварью единой матери-земли:

В очах — далекие края,
В руках моих — березка,
Садятся птицы на меня,
И зверь мне брат и тезка...
Мне вешний ветер — поводырь,
Попутчиками тучи...

(«В очах — далекие края...», 1910—1911)

Заселяя свои стихи существами фольклорно-сказочного, языческого пантеона, где и Лель, и Лада, и Дубравна, и русалки, и морские царевны, и лешие, и чертики, всякая причудливая *нежить*, поэт передает одушевленно-трепетное, потаенное, в переливах света и тени, драматическое бытие природы. Только чутко войдя в *творящий стан* природы, найдя любовные к ней *ключи*, человек сможет воздействовать на ее процессы — именно такую мысль магически-обрядово выражала народная календарная поэзия с ее заклинаниями явлений и сил природы: дождя, грома, прихода весны и т. д., претворенные образцы которой использует Клычков в своем раннем творчестве:

Дили-бом! Дили-бом!
Падай, падай, медный гром,
На ленивый чернозем!..

Пантеистическое единство с природой, с ее принципом бытия, предполагающим рождение — смерть — новое рождение, постоянную превращаемость и перевоплощаемость жизненных форм, утишает, а то и вовсе снимает трагизм переживания смертного человеческого существования. Клычковская мягкая примиренность со

смертью резко отлична от ганинской или особенно клюевской христианской веры в победу над смертью, в воскресение, к тому же с элементом человеческой активности.

Как же жить в земле печальной,
Не сронив слезы из глаз?
Словно встреча — час прощальный,
Словно праздник — смертный час.

Оттого мне вражьей силы
Не страшен земной полон:
Мне, как жизнь, мила могила
И над ней, как песня, звон.

(«Грежу я всю жизнь о рае...», 1914, 1927)

«Земля и небо, дух и плоть» у него совсем не по-христиански, а скорее платонически или в духе восточной метафизики разводятся, когда бессмертие предоставляется только душе и духу, а плоть обрекается на безвозвратное тление и бесконечное кочевье по природе в новых материальных комбинациях:

Темна, тесна могилы узкой клеть
Печален крест над придорожной пылью,
Одной душе даны, как птице, крылья,
Чтоб в смертный час вспорхнуть и улететь...

И мирно ляжет тело под исподь,
И погребенья сами взалчут кости
Цветут цветы в полях, и на погосте
Земля и небо, дух и плоть...

(«Земля и небо, плоть и дух...», 1923, 1927)

(Ср. у Ганина: «плоть без Духа — жалкая солома, Дух без плоти — только тень».)

И вот уже субстанция ушедших в землю прорастает травой, цветами, ветками деревьев и кустов:

Здесь на тебя бывые предки
Глядят, склонивши седины,
И в думы их впелися ветки
И в былъ несгаданные сны.

(«Улюсь, Улюсь, лесная речка...», 1922)

В поздних книгах поэта «Домашние песни» (1923), «Талисман» (1927), «В гостях у журавлей» (1930) радостно-идиллическая тональность первых сборников уже смущена и сбита душевными терзаниями героя, его конфликтом с обществом. Но нигде злоба дня, клики борьбы и ожесточения, спора с недругами не врывается прямо — поэзия Клычкова избежала и опьянения Октябрем его собратьев, и

резкой откровенно разочарованной реакции. Его стихи отражают лишь неясным эхом происходящее, и то скорее висящие над миром силы зла вообще. Драма человеческого бытия вынесена из социально-исторического контекста в план внеисторический — вечных вопросов: человек и природа, человек и смерть, *он* и *она*, сознательное и иррациональное в человеческих отношениях, душевный разлад...

Стала жизнь человечья бедна и убога,
Зла судьба, и душа холодна.
Каждый втайне грустит: как уютна берлога,
Где ютились один и одна.

Ведь у двери есть уши, и видят нас стены.
Слепо сердце, немотна любовь,—
От того за любовью и ходит измена,
А вино так похоже на кровь...

(«Стала жизнь человечья бедна и убога...»,
1923, 1927)

Углубляется задумчиво-философическая лиричность поэта, пейзажную тему покидают сказочно-мифологические персонажи и заселяют мастерски проработанные конкретно достоверные, реалистически точные образы и штрихи и вместе с тем — появляются новые мрачно затравленные *соответствия* природы и душевного состояния гонимого обществом творца:

Плывет луна, и воют волки,
В безумии ощерив рот,
И ель со снежною кошелкой
Стоит, покинув, у ворот!..

Закрыл метельный саван вполъе
И дальний лес, и пустоша...
И где с такой тоской и болью
Укроется теперь душа?..

(«Плывет луна, и воют волки...», 1929)

Когда прошли энтузиастические иллюзии, связанные с революцией, спали дерзновенные надежды на прямой путь от Октября к Китеж-граду, у новокрестьянских поэтов на одно из важных мест в их творчестве выходит осознание огромной опасности: на натурально-природный, крестьянско-христианский, традиционный уклад жизни наступает тяжелой, стирающей поступью городское с его всесокрушающей техникой «Железное царство». Началось это движение еще до революции, но сама эта революция неожиданно для неонароднических ее поклонников оказалась в результате наиболее ударным и эффективным фрагментом *всемирно-исторического* процесса вестернизации, профанирующей секуляризации традици-

онных обществ, в данном случае огромной страны-континента. Вместе со всеми крестьянскими поэтами Клюев отказывался видеть «потайную судьбу» своей родины в «железном небоскребе, фабричной трубе». «Сын железа и каменной скуки», бездушный горожанин, равнодушный к природе или рассматривающий ее как утилитарный материал, «пожирает берестяной рай» (Клюев). «Каменно-Железным чудищем» называл город Ширяевец, отмечая по всему течению главной русской реки — «плевки Горынычей стальных», пятна нефти, грязи, промышленных отходов.

Именно новокрестьянские поэты первыми отметили признаки того, что позднее стало называться экологическим кризисом, идущим от безоглядной эксплуатации и утилизации природы технократической цивилизацией. Наиболее ярко и пронзительно обрисовал черты деградации *сферы жизни*, все большее ее расстройство — вплоть до точных пророчеств будущего — Клюев: «А и будет Русь безулыбной, Стороной нептичной и нерыбной!» Его предсказания об оскудении родной земли, истощении и осквернении натуральных источников жизни поражают своим буквально осуществившимся — уже в наши дни — предвидением:

К нам вести горькие пришли,
Что зыбь Арала в мертвой тине,
Что редки аисты на Украине,
Моздокские не звонки ковыли,
И в светлой Саровской пустыне
Скрипят подземные рули!

(«Песнь о Великой Матери»)

И Клычков рисует достоверную картину медленного, неуклонного оскудения той природы, что в его ранних стихах зачаровывала такой таинственно-богатой жизнью:

Дубна мелеет и на плесе,
Как плешь, за тростниками мель,
И разве только на откосе
От леса уцелела ель...
<...>
Ни медведей уже, ни рысей,
Вот разве кошек много зря...
И все старей и белобрывей,
К селу склоняется заря...

Тему человека и природы в творчестве Клычкова венчает его философски насыщенное стихотворение «Мы отошли с путей природы...» (1925, 1930), одновременно концентрированное и тонкое выражение авторской позиции:

Мы отошли с путей природы
И потеряли веки звезд...
Они ж плывут из года в годы
И не меняют мест!

Наш путь — железная дорога
И нет ни троп уж, ни дорог,
Где человек бы встретил Бога
И человека — Бог!

Летаем мы теперь, как птицы,
Приделав крылья у телег,
И зверь взглянуть туда боится,
Где реет человек!

И пусть нам с каждым днем послушней
Вода, и воздух, и огонь:
Пусть ржет на привязи в конюшне
Ильи громовый конь! —

Пускай земные брони-горы
Мы плавим в огненной печи —
Но миру мы куем запоры,
А нам нужны ключи!

Закинут плотно синий полог,
И мы, мешая явь и бред,
Следим в видениях тяжелых
Одни хвосты комет!

Вот он, глубокий и грустный укор тому пути развития, что выбрала современная техницистская цивилизация с ее манипулятивным, практически-потребительским разумом, отвернувшимся от любовного проникновения в скрытую, настоящую жизнь природы, потерявшим чувство глубокой взаимосвязи всего живого, ответственности перед ним. Самонадеянный авторитарный насильник природного естества получает взамен мир обезбоженный, *чуждой*, с иллюзией овладения им, а по сути рукотворно обезображенный и извращенный, грозящий большими бедами самому его покорителю.

Крестьянская альтернатива городскому технократическому идеалу развивалась не только в поэзии. Борис Филиппов вспоминает свой разговор с Ключевым, записанный им, по его утверждению, «почти дословно»: «Не в прошлое гляжу, голубь, но в будущее. Думаешь, Ключев задницу мужицкой истории целует? Нет, мы мужики, вперед глядим. Вот, у Федорова — читал ты его, ась? — “город есть совокупность небратских состояний”. А что ужасней страшной силы небратства, нелюбви? К братству — и из городов!»¹⁰. Никто из мировых мыслителей не исследовал так глубоко, как Федоров, разницу самих принципов жизни, лежащих в основании села и его

«блудного сына», города: городской юридико-гражданской цивилизации и вытесненной ею сельской «братственности» и «отечественности»; городской промышленности, которая умерщвляет, препарирует живые продукты природы и земледелия для производства мертвых вещей, предметов комфорта, маскирующих фундаментальную необеспеченность человеческой жизни, и того естественного тканетворения новых органических форм в природной, космической лаборатории, чем является в определенном смысле земледелие; городской науки, основанной на анализе и специализации, и синтетического «сельского знания», которое «не отделяется от жизни, составляет с ней одно». Сельская жизнь и дело по своей природе — космичны (ключевское «А жили по звездам»), в их основе «лежит астрономия, т. е. движение солнца по Зодиаку с его проявлением в метеорическом процессе (конкретная физика и химия), в явлениях растительной и животной жизни»¹¹. Пока «сельское знание» в строгом смысле еще находится в мифической стадии развития, но в нем есть задатки подняться на высшую ступень и, направив в русло благой религиозной цели все лучшие достижения городского знания, выйти в самую природу, стать воистину всеобщим делом регуляции смертоносных стихий.

Уйдя с путей городской, потребительской цивилизации, служащей идолу временного комфорта, в тени которой роятся рознь и соперничество, борьба и война, новая, небесно-земледельческая культура ставит своей целью творчество самой жизни. «Земледелие, управляя метеорическими процессами земли, будет все глубже входить в жизнь растительную, усвоить себе растительные процессы, пользоваться созидающей силою живого организма, чтобы самому себе фабриковать всю свою телесную оболочку со всеми органами, кои делали бы ненужными искусственные покровы и орудия, т. е. всю мануфактурно-промышленную деятельность»¹², — вот такое грандиозное видение будущего *творческого тканетворения, органосозидания* — по автотрофному типу растения — явилось мыслителю, который по-новому, реалистически-проективно раскрыл великую космическую, эсхатологическую притчу зерна, посеянного, сгнившего и воскресшего полноценным колосом. Из русских поэтов именно Ключев в своей символической метафорике деревенского космоса, светящегося далями космического преображения, был особенно близок к федоровскому полю смыслов его воскресительной небесно-земледельческой культуры. Но если это из сферы идеала, активно-христианского чаяния, то и в оценке бурно наступавшей *отрицательной* реальности мыслитель и поэт были едины. Федоров писал о том, что мы найдем в стихах новокрестьянских поэтов, как город разрушает, «всасывает» в себя село, прививая и оста-

ющимся селянам городские качества и нравы: «Таким образом, можно думать, что дело идет к превращению всего в город, а это было бы окончательною порчею, падением»¹³. У Федорова еще «было бы», у новокрестьянских поэтов уже есть, совершается на их глазах, в пространстве окаянной истории, в котором «новоселье правят бесы» (Клюев).

Показательна в связи с крестьянской мировоззренческой альтернативой и повесть 1920 г. «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. В. Чаянова, выступившего в ней под псевдонимом «И. Кремнев». Тот идеальный уклад жизни, который он здесь рисует, может стать примерным раскрытием того, о чем в той или иной мере мечтали новокрестьянские поэты в своих устремлениях к «мужицкому раю». Поэтому стоит более подробно рассмотреть эту по-своему уникальную вещь. Ведь сколько было разного рода социалистических, коммунистических утопий, как и в нашем веке разоблачающих их антиутопий, а вот что касается положительной крестьянской утопии, то это, пожалуй, единственная!

История в ней рассказана следующая. Все начинается с того, что Алексей Васильевич Кремнев (впрочем, таковым он был еще до Октябрьской революции), а точнее обладатель трудовой книжки № 37413 (т.е. уже реализовано гостевское установление называть и отмечать трудовые гражданские единицы исключительно по номерам) только что, в конце октября 1921 г., ликвидировал, согласно новому пролетарскому декрету, свой семейный очаг, но на душе у него отчего-то грустно и смутно. В полном одиночестве у себя дома среди портретов знаменитых утопистов прошлого он читает Герцена, острые оригинальные мысли которого воздействуют на него, пробуждая «смутную жалость к ушедшим»,— он чувствует, как «какая-то паутина буржуазной психологии», отринутая его эпохой, начинает затемнять его правильное, «передовое» сознание. Неожиданно с грохотом падает на пол пачка томов Герцена, и происходит нечто фантастическое: с бешеным ускорением завертелись стрелки стенных часов, сами полетели листки отрывного календаря, запахло серой, «исказились и дрожали стены», голова героя помутилась, он опустился на диван и проснулся в другой реальности, 5 сентября 1984 г. в незнакомой обстановке. Постепенно невольный путешественник во времени понимает, что его принимают за американского инженера, пожелавшего посетить Россию для ознакомления «с инженерными установками в области земледелия». Так оказался герой в будущем России, избравшей новый, аграрно-крестьянский путь развития.

Один из теоретиков и учредителей этого уклада, уже старик, но по-прежнему фанатик своей идеи и дела, Алексей Александрович

Минин объясняет предполагаемому американцу основы новой жизни. Кстати, мир еще поделен на различные народохозяйственные системы: сохраняется и капитализм, и социализм с пролетарской диктатурой, и гибриды монархии с социализмом и т. д. Что же образовалось на одной шестой земного шара? Главной задачей устроителей было не выдумывать новые начала, а утвердить «старые, вековые <...> испокон века бывшие основой крестьянского хозяйства»: это прежде всего опора на индивидуальное крестьянское хозяйство, в котором «труд проходит в творческом соприкосновении со всеми силами космоса и создает новые формы бытия», когда «каждый работник — творец, каждое проявление его индивидуальности — искусство труда». Крестьянские идеологи прежде всего оспаривали пролетарское отношение к крестьянству как к некоему «протоматериалу», из которого должны получиться какие-то высшие формы коллективного хозяйства — все эти «фабрики хлеба и мяса». Сам наемник, пролетарий в лице его теоретиков «ввел наемничество в символ веры будущего строя», при котором все оказываются исполнителями единой государственной воли, причем лишь единицы выходят в настоящее творчество. Пролетарско-социалистическая мысль соображает в логике своей формы опыта, того типа производства, к которому она причастна: «обрабатывающей индустрии». И капитализм стал, по мысли Минина (Чаянова), — «болезненным уродливым придатком, поразившим обрабатывающую промышленность».

Интересно, что именно крестьянская идеология выдвигает при этом *личность* как высшую ценность общества и бытия вообще. Развитию «интегральной человеческой личности», оказывается, более всего способствует как раз трудовое земледелие, а не предшествовавшая «эпоха государственного коллективизма». Культивируется новое миропонимание, по которому жизнь тогда оправдывает себя, когда в каждой индивидуальности в полном объеме проявляет все его лучшие задатки и способности. Готовый к «сопротивлению злу силой», новый крестьянский уклад исповедует принцип доказательства своей правоты делом, «превосходством своей организационной идеи», а не кулаком, «расшибанием морды всякому иначе мыслящему». Так явно выстраивается система оппозиции пролетарскому мышлению и идеалу.

Здесь же и опора на национальную традицию, на столетний опыт России, страны земледельческой по-преимуществу, в противовес наплевательскому разрыву с прошлым и внедрению чуждых космополитических форм жизни, здесь и выдвижение общест-венности, общины, народного самоуправления в противовес самодовлеющему государству. Как объясняет Минин: «Всегда нашим ко-

нечным критерием является углубление содержания человеческой жизни, интегральная человеческая личность. Все остальное было средством. Среди этих средств наиболее мощным, наиболее необходимым почитаем мы общество и государство, но никогда не забываем, что они — только средства»¹⁴.

Как же конкретно выглядит эта обновленная крестьянская Россия, ведущая свое существование с великой революции 1934 г., когда власть прочно оказалась в руках крестьянской партии? По специальному декрету были уничтожены городские мегаполисы-спруты, вся страна превратилась в сплошную благоустроенную деревню. Исчезнув в прежнем своем облике, город сохранился как «место приложения узла социальных связей». Так, скажем, в Москве к моменту прибытия туда из прошлого Алексея Кремнева живет сто тысяч человек (тогда как сразу после декрета там оставалось лишь тридцать тысяч), зато за счет сети удобных гостиниц столица принимает на необходимое время до четырех миллионов приезжих. Впрочем, «разнеся вдребезги города», новые крестьяне нашли способ поддержания своего «образовательного уровня и культурного общения»: созданием особо совершенных путей сообщения, связавших все уголки страны в единое пространство, по которому так легко достичь любого очага культуры, не говоря уже о том, что филиалы образовательных и научных учреждений, народные университеты, уездные музеи, хоровые общества, передвижные выставки — все «брошено в деревни для поднятия их культуры».

Одноэтажная Москва утопает в парках и садах, передвигаются по ней главным образом на разного размера аэропланах, летящих низко над городом. А вокруг столицы вся страна представляет собой непрерывные сельскохозяйственные поселения, отделенные друг от друга климатическими парками, общественными лесами, кооперативными выгонами. Каждое поселение состоит из нескольких усадеб, домов, обнесенных тыном, построенных в стиле русского XVI века, — что придает ему вид древнего городка. Труд земледельцев механизирован минимально, остается фактически ручным — и это сознательная установка, чтобы не нарушать плодородие почвы и главное — сохранить столь целительную для человека здоровую, разнообразную работу на земле, «естественное состояние человека, из которого он был выведен демоном капитализма»¹⁵. И наряду с этим достигнута «федоровская» регуляция погоды: так в определенные часы назначается «генеральный дождь», вызываемый через метеорефы, «сеть силовых магнитных станций», действующих на магнитные поля (как выяснилось, связанные с состоянием атмосферы).

Предоставлена полная свобода управления: хотя в основном

торжествует советская власть, «режим крестьянских советов», в Якутии, скажем, установили парламентаризм, в Угличе поставили «удельного князя», ограниченного властью совета, а в монголо-алтайском крае правит «генерал-губернатор». Государство разгружено от общественно-экономических функций; они ушли вниз, в «социальную ткань» народного самоуправления — через съезды, кооперативы, общества, лиги, землячества, местные газеты, академические когорты... Пущены в ход все стимулы, поощряющие частно-хозяйственную инициативу, но вместе — общество стремится к достатку для всех, не допуская сверхбогатых, регулируя доходы умной налоговой системой и другими хозяйственными механизмами.

Минин в разговоре с гостем из прошлого так удивительно определяет себя: «Вы хотите знать, кто мы — авгуры или фанатики долга? Ни те и не другие — мы люди искусства». Их идеал, который они начинают претворять в действительность в своей стране,— это, воистину, творчество самого человека, творчество самой жизни, хотя сохраняется и высокая культура в прежнем понимании этого слова (музыка, литература, живопись, передвижные картинные галереи с поразившим героя уровнем понимания искусства посещающими их крестьянами). Недаром прежде всего развиваются науки, изучающие самого человека и стремящиеся усовершенствовать его природу. Открыта «морфология и динамика человеческой жизни», возможность развивать «все заложенные в него силы». Особые общества наблюдают за вновь рожденными, отыскивают среди них особо одаренных, пестуют их таланты. К примеру в Архангельской губернии существует «Братство св. Флора и Лавра, своеобразный светский монастырь, братья которого вербовались среди талантливых юношей и девушек, выдвинувшихся в искусствах и науках». Достигнув определенного уровня развития, культура «приобретает внутреннюю устойчивость» и поддерживается уже почти автоматически. Кстати, в цикл образования и общественного становления молодых людей здесь входит и обязательный период путешествий, и двухгодичная военно-трудовая повинность, включающая работу на фабрике, земляные работы, маневры, гимнастику, спорт и воспитывающая трудолюбие, мужество, физическую закалку, дружелюбие и особого рода мирный, оборонительный «милитаризм».

В этой «крестьянской утопии» немало традиционных черт русского «мужицкого рая». Царит живописно-яркий, здоровый, жизнерадостный колорит жизни. Восстановлен и расцвел национальный стиль одежды, еды, игр. Пышущие здоровьем и жизнелюбием девушки — в красивых женственных нарядах, гибриде сарафана с кринолином. Обеденный стол гнется от расстегаев и кулебяк, запе-

ченных карасей и карасей в сметане и прочей лакомой снеди, приготовленной по рецептам «Русской поварни» Левшина 1818 г., а после обеда, «отдохнув по православному обычаю <...> на сеновале», молодежь отправляется на ярмарку в соседнее село, прихватив с собой Кремнева. Дальше возникают картины совсем в духе художника Честнякова: по дороге тянутся телеги «расписные как подносы и битком набитые девками и парнями, щелкавшими орехи», звучат переливы гармошек, частушки, шуточки... На самой ярмарке никаких тебе фламандски кровавых натюрмортов; отмечено лишь самое детски-райское — разнообразные русские сласти: «На прилавках лежали горы тульских пряников, поджаренных и с цукатами, тверские мятные стерлядкой и генералом и сочная разноцветная коломенская пастила». Мальчишки высвистывают в глиняных петушков, под двухрядную гармонь танцуют польку с ходом, играют в бабки, в лапту — и тут же «передвижная выставка Волоколамского музея» с множеством великолепных картин старых мастеров, а вечером «Гамлет» «в исполнении труппы местного кооперативного союза». (Кстати, тут же на ярмарке есть и музей восковых фигур прошлого и среди них предполагаемый американец с ужасом узнал себя — Алексея Васильевича Кремнева как «душителя крестьянского движения в России».) Замечательно причудливое сочетание национальной воскрешенной архаики и современного искусства обнаруживается и в программе концерта московских колоколов, на котором присутствует чуть позже наш герой: на всю Москву раздаются и Ростовские звоны XVI века, и Литургия Рахманинова, и «Прометей» Скрябина (причем последний оказался государственным гимном).

Тем временем над головой героя сгущаются тучи, его принимают за антропософа, работающего на Германию, которая как раз готовит военную авантюру против крестьянской страны. Тогда Кремнев открывает, кто он такой, из какой эпохи и каким необыкновенным образом он к ним попал,— специальная экспертная комиссия устраивает экзамен на знание революционной эпохи, поражается его знанию немыслимых деталей, но все же поверить не может, приходя к заключению: «начитан в революционной литературе, хорошо знаком с архивами, но не представляет «духа эпохи и чудовищно, по непониманию, толкует исторические события». Германия все же двинула миллионные армии и десятки тысяч аэропланов против нашего «мужицкого рая», однако за полчаса все эти полчища были полностью сметены невероятной силы смерчами, «организованными» при помощи метеорефов, давших «максимальное напряжение силовых линий». Такая молниеносная атмосферическая война заканчивается актом милосердия со стороны подвергшихся нападе-

нию: они высылают к ветровой завесе на границе специальные аэросани для помощи поверженному недругу. Замечательна и контрибуция, которую потребовала крестьянская Россия от побежденной Германии: Пергамский алтарь, десятки полотен Боттичелли и Гольбейна, тысячу китайских гравюр эпохи Тан и тысячу же племенных бычков. Москва ликует, звуки скрябинского «Прометей» сотрясают небо, а наш герой, покинув тюрьму, удаляется в неизвестном направлении... Так обрывается эта повесть, ее объявленная первая часть. Но собственно автором уже сказано главное об основах и началах идеальной крестьянской страны.

Правда, в реальности у крестьянских идеологов, типа Чайнова, и новокрестьянских поэтов не было своего «метеорефа», чтобы разогнать им *мусорный ветер* ополчившейся против них пролетарской эпохи. Не смог уйти от преследования даже Орешин, тот из новокрестьянских поэтов, кто один из всех как будто искренне, от души форсируя голос, побежал и за комсомолом, и за партией, и за трактором, довольно механически стыкуя поэзию родной природы (от которой он никогда не отказывался) и «новую красоту» колхозной деревни, не брезгуя и производственными агитками в виде сказов в стихах: «Разведешь поросят, будешь век богат» или «За коровой уход — хозяину доход»... Последний его сборник «Под счастливым небом» (1937) состоял из препарированных, приглаженных стихотворений его предшествующих книг, в том числе «Ржаного солнца» (1923), «Соломенной плахи» (1925), «Родника» (1927), «Откровенной лиры» (1928). Но и такое «счастливое» совпадение с требованиями эпохи не отвело от поэта, когда-то дружно выступавшего в одной «крестьянской купнице», десницы террора. «Под счастливым небом» 1937 года он был арестован и расстрелян. Той же участи, как известно, удостоились и Ганин (первым, еще в 1925 г.)¹⁶, и Клюев, и Клычков, кому с конца 1920-х годов критики активно «шили» одиозные облачения «певцов кулацкой деревни», «кулацких поэтов»¹⁷. Есенин и Ширяевец не дожили до рокового времени окончательной разборки как с новокрестьянскими, так и со слишком максималистскими, покинувшими партию после введения НЭП'а пролетарскими стихотворцами (М. Герасимовым, В. Кирилловым, Г. Санниковым, И. Филипченко и др.).

Два поэта — Клюев и Есенин, будучи духовными и творческими лидерами «крестьянской купницы» и выразив точнее и совершеннее своих собратьев ее устремления, встали в ряд классиков русской литературы. В их произведениях русская идея засветилась новой глубиной смысла, обнаружила трагические изломы и сложности своей судьбы. Их творчеству посвящаются последующие специальные главы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. подробнее: *Михайлов А. И.* Пути развития новокрестьянской поэзии. Л., 1990.
- 2 Впервые это определение было им дано критиком *А. Львовым-Рогачевским* в книге «Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин» (М., 1919) и позднее прочно закрепилось за ними.
- 3 Скифы. Сб. 2. Пг., 1918. С. 2.
- 4 *Есенин С.* Полн. собр. соч. в 7-ми тт. Т. 5. М., 1997. С. 212.
- 5 *Столица Л.* О певце-брате // Новое вино. 1912. № 1. С. 8.
- 6 *Иванов-Разумник.* Две России // Скифы. Сб. 2. С. 288.
- 7 *Федотов Г. П.* Письма о русской культуре // Русская идея. М., 1992. С. 391.
- 8 *Розанов И.* Крестьянские поэты // Крестьянские поэты. М., 1927. С. 11.
- 9 *Солнцева Н.* Китежский павлин. М., 1992. С. 227.
- 10 *Филиппов Б. А.* Примечания к сб. «Красный Рык» // *Клюев Н.* Соч. В 2-х тт. Т. 1. Мюнхен, 1969. С. 561.
- 11 *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. 1. М., 1995. С. 231.
- 12 Там же. С. 265.
- 13 Там же. С. 231.
- 14 *Чаянов А. Я.* Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // *Чаянов А. Я.* Избранные повести. М., 1989. С. 112.
- 15 Там же. С. 96.
- 16 См. подробнее: *Куняев С.* Жизнь и смерть поэта. О судьбе Алексея Ганина // Вопросы литературы. 1990. № 7.
- 17 См подробнее: *Солнцева Н.* Китежский павлин.

ПОЭТ «ПОДДОННОЙ» РОССИИ
(религиозно-философские мотивы
творчества Николая Клюева)

В своей духовной автобиографии «Гагарья судьбина» Клюев рассказывает о своем личном опыте открытия Святой Руси — «тайной, скрытой от гордых взоров иерархии, церкви невидимой», братства душ, «связанных между собой клятвой спасения мира, клятвой участия в плане Бога»¹. К русской идее, христианской идее Клюев проник через заповедные ее глубины и дал самое таинственно народное по духу и вместе изощренно-поэтическое ее выражение. В свой духовный мир он стянул огромные величины: культуру фольклора, церковной литургии (эстетического богословия), старообрядчества, сектантства, прежде всего опыт хлыстовского мистицизма, и, наконец, активно-христианскую мысль Н. Ф. Федорова. Поразительное сочетание двух последних влияний явил уже второй сборник поэта «Братские песни» (1912).

Да, эти песни — по крайней мере некоторые из них — распространялись вначале устно (как утверждал сам поэт в небольшом преуведомлении «От автора»), скорее всего в хлыстовской среде (недаром они включают прямо объявленные «Радельные песни»), но вышли в свет в издательстве журнала голгофских христиан «Новая земля» с предисловием одного из их идеологов — В. П. Свенцицкого. Отметим как весьма многозначительный сам факт встречи и взаимного узнавания поэта, явившегося в каком-то смысле с хлыстовского Корабля, и просвещенного христианско-православного движения, тут же признавшего Клюева выразителем своих идей и устремлений.

Сначала несколько слов о самом голгофском христианстве. Оно возникает после революции 1905 г. во главе со старообрядческим еп. Михаилом, затем центральную идейную роль в нем начинают играть публицист, прозаик, драматург, позднее священник и проповедник В. П. Свенцицкий и И. П. Брехничев, публицист и поэт, лишенный в 1906 г. священнического сана за антиправительственную деятельность. (В той же «Гагарьей судьбине», рассказывая о своем явлении в Москву с просторов своих скитаний, Клюев пишет об Ионе Брехничеве как о человеке, который принял его «как брата» и даже записал его песни².) Это движение «общественного христианства» отталкивалось от аскетически понятого православия, от идеи

и практики только индивидуального спасения, ставило целью коренное обновление жизни, и социальное, и метафизическое, выдвигая идеал не только «нового неба», но и «новой земли», и главное — *всеобщего спасения* в результате «творческого усилия всей земли», как выразался Свенцицкий в предисловии к «Братским песням».

В этом предисловии он увидел в Клюеве редкий для литературы тип *религиозного* поэта, поэта «в высшем смысле», когда тот «становится пророком», провозвестником «нового религиозного откровения», «полноты вселенского религиозного сознания», но в «чертах глубоко русских <...> национальных». Здесь Свенцицкий так определяет суть голгофского раскрытия христианства: «Мировой процесс <...> — это постепенное освобождение земли от рабства внешнего: господства страдания, зла и смерти»³. Понимание спасения как творческой работы всех земель ведет к двум выводам: о всеобщей ответственности за зло, об окончательном прощении и искуплении всех и о «Царствии Божием на земле <...> в новой плоти, неподчиненной законам тления и смерти». Клюев и предстает тем удивительным, редчайшим в человечестве творцом, который стремится уловить какие-то контуры и блики, свет и радость чаемого Царствия: «Вот этой-то новой жизнью в новых формах и живет Николай Клюев, об ней-то и поет свои лучезарные песни»⁴.

Видение эволюционного *созревания* нового преображенно-бессмертного порядка бытия, Царствия Небесного, в лоне земного существования, в ходе человеческой истории (т. е. активно-творческая апокалиптика, а не пассивно претерпеваемый, разделительный эсхатологический катастрофизм), идея *сороботничества* человечества Богу, всеобщего воскрешения и спасения как итога совокупных Божественных и человеческих усилий, — все это свидетельствует, что голгофское христианство было одной из ветвей активно-христианской мысли нашего века, родоначальником которой был Николай Федоров.

При органе голгофцев, еженедельном журнале «Новая земля», где с 1911 года активно сотрудничал Клюев, выходила регулярная библиотечка проповеднических и поэтических брошюр (одной из них стали переизданные через три месяца «Братские песни» — точнее, всего девять из них — с подзаголовком «Песни голгофских христиан»). В этой же серии выходили стихи и проповеди самого Брехничева; в них чувствуется немалое влияние федоровских идей: «рая как блаженства нет и не будет, пока все не спасутся»⁵; «Цель исторического процесса — Воскрешение и Преображение Всего Космоса»⁶, реальное продолжение и завершение Христова дела. В том же 1912 г. власти закрывают голгофский орган, но он тут же

возрождается в виде небольшого журнала «Новое вино», тоже вско-
ре запрещенного (вышло всего три номера). На его страницах уже
прямо звучит имя Федорова и печатается подборка его избранных
мыслей. В публикуемых здесь статьях Свенцицкого и Брихничева
переклички с федоровскими идеями более всего чувствуются в духе
их прочтения Евангелия как Благой Вести об обоженном, воскре-
шенно-бессмертном строе бытия, что «силою берется» (Мф. 11:12),
силою объединенных во *всеобщем деле* сынов человеческих.

Воззрения голгофцев в самых их заветных убеждениях оказались
близки молодому Ключеву, уже причастившемуся народных религи-
озно-практических исканий, шедших в стороне от ортодоксального
церковного христианства. По общему мнению исследователей рус-
ского сектанства, христовство-хлыстовство в низовой огласовке (а
именно с христовыми братьями-голубями был связан Ключев) несло
в простонародно-крестьянском варианте древние гностические ин-
туиции. В них важен упор на активность человека в совлечении с
себя природного «скотского тела» — дабы «уготовить себе крылья»
(«Книга Фомы», изреч. 140) для экстатического воспарения к дру-
гой обоженной природе, в «другой зон», Царствие Небесное. При
всех отклонениях и извращениях, элитарности его акцентов (для из-
бранных и совершенных) гностицизм особенно чутко услышал ту
часть Христова обетования, которая относится к Его *делам*, чудесам
исцеления и воскрешения, регуляции природных стихий, что были
Им явлены как образец власти духа над материей, как задание само-
му облагодатствованному человечеству («Верующий в Меня, дела,
которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» — Ин.
14:12). Гностики же развили и загадочный, эзотерический образ
«чертога брачного», где совершается «небесный брак», пресущест-
вление низших эротических энергий в высшие, воскресительные и
преобразовательные, где преодолевается половая односторонность,
созидается андрогинальное единство человеческой природы. Такое
опробование сверхполового, обоженного типа бытия производи-
лось у гностиков мистериально, в форме тайных культов.

И русские хлысты не просто верили в путь духовного возраста-
ния, возможность благодатного приобщения к Божественной при-
роде, но и пытались *экспериментально*, в своих *мистериальных*
практиках как бы достичь такого состояния, когда мужчины обле-
каются в Христа, становятся Христом, а женщины — Богородицей.
С представлением о хлыстах накрепко сцепился образ свально-вах-
хических радений — без вникания в те метафизические импульсы
(опытно осуществлять христианское чаяние высшей обоженной
природы!), которые влекли в хлыстовские корабли народную душу,
неудовлетворенную ортодоксально церковной обрядовостью, уста-

новкой на только душевно-духовное приурочивание к заповеданному концу, пассивное ожидание последних сроков.

В «Братских песнях» Клюев выразил именно этот глубинный импульс, однако, он существенно уточнен и обогащен теми метафизическими мотивами, которые шли от голгофского христианства. Этот удивительный по мистической глубине и художественной прозрачности цикл Клюева, возможно, занимает в его творчестве такое же место, как у Блока «Стихи о Прекрасной Даме», к которым тот постоянно ностальгически оборачивался как к утраченному и уже недостижимому по высоте чувства и чистоте звука своему поэтическому раю. Правда, о Клюеве последнего не скажешь, он не только не ушел от заветных видений и видений «Братских песен», но развил их и далее, в своей уникальной, метафорически-предметной, густой поэтике.

«Братские песни» устремлены от этого мира, где «Смерти плен железный» к Тому, Кто поможет «порвать навсегда» этот плен, вывести в свет преображения. При всецелой обращенности к концу, к переходу в иное бытие, этот переход мыслится не столько как внешняя грозная *катастрофа*, сколько как внутреннее преображение. Торжествуют не апокалиптические, сурово-карающие представления «страшного суда», а образы «заутрени любви» в том «чудном храме» мира, «где зори — свечи, Где предалтарный фимиам — Туманы дремлющих поречий», картины *внехрамовой литургии* земли, пресуществляющей своих сынов, всю тварь в благодатно новую природу:

В передрасветный тайный час,
Под заревыми куполами,
Как летний дождь, сойдет на нас
Всеомывающее пламя.

Продлится миг, как долгий век,—
Взойдут неведомые светы...
У лучезарных райских рек
Сойдемся мы, в виссон одеты.

Доверясь радужным ладьям,
Мы поплывем, минуя мысы...
О, поспешите, братья, к нам
В нетленный сад, под кипарисы!

(«О поспешите, братья, к нам...», 1912)

В стихах Клюева явственны и собственно голгофские акценты: через страдание и распятие — к воскресению и преображению («Крест целящий, крест разящий, Нам водитель и завет. Брат, на гноище лежащий, Подымись, Христос грядет») и *соратничество* Богу в преодолении радикального зла и всеобщего спасения:

Наш удел — венец терновый,
Ослепительной зари.—
Мы соратники Христовы,
Преисподней ключари.

Ада пламенные своды
Разомкнуть дано лишь нам,
Человеческие роды
Повести к живым рекам.

(«Братская песня», 1911)

При этом хотелось бы отметить один момент. Родственные связи и типа личности, и поэзии Клюева с духовным его «прадедом Аввакумом», с легендарными поморскими старообрядцами Выговской пустыни, ее писательской и иконописной школой, ее народно-прикладной культурой утверждались и им самим, и исследователями его творчества (особенно доказательно В. Г. Базановым): они глубоки и многосторонни — от упорства в стоянии на исконном и корневом для духа народного до дивного, *хитросплетенного* узорочья языка и образа. Но было нечто, принципиально их метафизически разводившее: староверческая суровость и непримиримость — вплоть до того света — к своим, ими сатанизированным гонителям, к братьям, погрязшим в неправой вере и заблуждениях, и основное — та пассивная, катастрофическая апокалиптика, какой отсвечивали их самосожженческие костры. У Клюева же с удивительной силой передан главный, *откровенный* мотив активно-христианской, голгофской мысли: финальное прощение самых страшных грешников, полное искупление зла, причем с тончайшим, истинно Христовым пониманием, что сама возможность такого прощения может исходить (или не исходить) только из самых человеческих сердец («Истинно говорю вам: что вы свяжете на земле, то будет связано на небе; и что разрешите на земле, то будет разрешено на небе» — Мф. 18:18):

Избежав могильной клетки,
Сопричастники живым,
Мы убийц своих приветим
Целованием святым:

«Мир вам, странники-собратья
И в блаженстве равный пай,
Муки нашего распятья
Вам открыли светлый рай».

И враги, дрожа, тоскуя,
К нам на груди припадут...
Аллилуя, аллилуя!
Камни гор возопиют.

(«Песнь похода», 1912)

Образ сокрушения ада, не раз возникающий в творчестве Клюева, обличает в нем истинно новозаветную душу, из тех, что исповедуют полноту восстанавливающих и житнетворческих потенций в христианстве, не замутненную догматической вульгатой, за которой стоит «слишком человеческое», мстительное и злопамятное чувство, хулящее Бога любви и милосердия. Идея апокатастасиса, всеобщего восстановления в нетленной красоте, развивавшаяся в одной из самых глубоких и сокровенных линий христианской мысли (Климент Александрийский, Ориген, свт. Григорий Нисский, Иоанн Скотт Эриугена...), возрождается в активном христианстве Федорова с его главным откровением: Бог действует в мире через человека, Свое верховное творение, созданное по Его образу и подобию, и задача сынов человеческих — соделаться сознательными орудиями осуществления воли Божьей в полном объеме последних обетований: воскрешение умерших, преобразование их природы и естества мира, вход в обоженный строй бытия, Царствие Небесное. В таком активном повороте усваивает идею всеобщего спасения и Клюев:

Покинула гроб долгожданная мама,
В улыбке — предвечность, напевы в перстах...
Треух — у тунгуза, у бура — панама,
Но брезжит одно в просветленных зрачках:

Повыковать плуг — сошники Гималаи,
Чтоб чрево земное до ада вспахать,—
Леха за Олонцем, оглобли в Китае...
То свет неприступный — бессмертья печать.

(«Свет неприкосновенный, свет неприступный», из сб. «Львиный хлеб», 1922)

Свое видение Клюев разворачивает мощно и самобытно, без всякой тени философской, поэтической риторики, в свойственной ему космически-крестьянской символизации, когда предмет земледельческого обихода (плуг) вырастает в планетарно-вселенский масштаб. Гигантские плуг и пахота — образ тяжкого труда всей Земли, всех сынов человеческих (во всей яркой, не стирающейся пестроте их национальных индивидуальностей) в *общем деле* преобразования мира, искупления зла (ада), изведения оттуда всех его пленников. Вера в саму возможность такого тотального искупления движима важнейшим нравственно-метафизическим принципом активного христианства: необходимостью превращать зло в добро, злонаправленные силы и энергии в благие и житнетворческие. Вот поэтическая эмблема такой радикальной трансформации, когда «горн потухнувшего ада» становится «полем ораным мирским» («Поддонный псалом»). Или еще великолепно зримый, *фольклорный*

образ той же мысли: «То-то, братцы, будет потеха — Древний Змий и Смерть за сохой!» («Проснуться с перерезанной веной...» из сб. «Песнослов», 1919). Высшие персонификации зла — Змий-Дьявол и Смерть не просто уничтожаются, а переводятся, утилизируются на доброе дело.

Встречаются у Клюева и гностические образы нового небесного типа рождения, уже не природно-полового, слепого, а творческого, созидающего высшие бессмертные творения. Именно у гностиков встречаются мотивы «чудорождения, великого, совершенного» («Толкование о душе»), принадлежащего «не желанию, но воле <...>, не тьме и ночи, <...> но <...> дню и свету» («Евангелие от Филиппа», изреч. 122). Изъятие страстно-полового жала (что так еще несовершенно-предварительно проявляется в скопчестве) — одна из черт бессмертного творческого зона бытия, где природно-последовательное течение времени с дурной бесконечностью вытесняемых поколений уже остановлено и мир вышел в сосуществование вечности.

О скопчество — арап на пламенном коне,
Гадательный узор о незакатном дне,
Когда безудый муж, как отблеск маргарит,
Стокрылых сыновей и ангелов родит!
Когда колдунью-Страсть с владыкою-Блудом
Мы в воз потерь и бед одрами запряжем,
Чтоб время-ломовик об них сломало кнут.

(«О скопчество — венец, золотоголовый град», из сб. «Песнослов»)

Вспомним, как Христос различал три категории скопцов: родившихся таковыми, ставших жертвами насилия и, наконец, тех, которые «сделали сами себя скопцами для Царства Небесного» (Мф. 19:12). Да, такое религиозное скопчество — попытка еще в этом естестве хотя бы *игрово* примерить на себе другую, небесную природу, что «ни женится, ни посягает», а пребывает «как Ангелы Божии» (Мф. 22:30). Но то, что ждет обоженную природу «совершенного человека» (выражение гностиков) в «закатном дне» нового зона, это нечто иное: могучее сознательно-волевое сотворение великолепных духовных жизненных форм («стокрылых сыновей и ангелов»). Замечательно, как метафизическую логику бессмертного типа бытия Клюев выражает в *крестьянской* метафорике с поразительным акцентом на собственной активности: *мы запряжем!* т. е. сами найдем способы обращения низших эротических энергий в преобразовательные, жизнепостроительные.

При этом Клюев ни в «Братских песнях», т. е. в ранний период своего творчества, ни позже никогда не срывался в чисто человеко-

божеский, титанический уклон (как это было с Есениным времени «Инонии» и «Небесного барабанщика»): да, без встречного Богу сердечного и волевого, творческого движения твари, без усилия самой Земли путь всеобщего спасения и преображения закрыт, но он прежде всего невозможен без высшего, благодатного осенения:

Иисуса крест кровавый —
Наше знамя, меч и щит,
Зверь из бездны семиглавый
Перед ним не устоит.

(«Песнь похода», 1912)

Без Тебя, Отец, вождь, невеста, друг,
Не найти тропы на животный луг.

(«Радельные песни», II, 1912)

В стихотворении «Поддонный псалом», впервые опубликованном в сборнике «Медный кит» (1919), из глубин своей души и подсознания, где таится «чудище поддонное, стоглавое, многохвостое, тысячепудовое», поэт прорывается к высшему зрению и провидит будущий свет преображения, пути к нему, проходящие через его родину, «Русь буреприимную». Россия предстает здесь в образе «бабы-хозяйки, домовитой и яснозубой»; она, как в известной притче Христовой, бросает закваску в опару, «чтобы выпечь животные хлебы, Пищу жизни, вселенское брашно...» Именно здесь, в ее русской горнице, есть заветная «полка божничная», «Где лежат два ключа золотые: Первый ключ от Могушества Двери, А другой — от Ворот Воскрешенья...». Именно эта земля чувствует поэтом колыбелью спасения от царящего в мире закона смерти и бесследного уничтожения («Боже, сколько умерших миров, Безымянных вселенских гробов!»), именно здесь «В зыбке липовой крестьянской Сын спасенья опочил», отсюда — по горячей вере поэта — начинается исток воскресительного и преобразовательного порыва, охватывающего всю землю:

От звезды до малой рыбки
Все возжаждет ярых крыл,
И на скрип вселенской зыбки
Выйдут деды из могил.

Близость к федоровским идеям здесь не только в очевидном мотиве воскрешения отцов и дедов, но и в том, что вселенски-преобразовательное, небесное вырастает из самого конкретно и тепло земного: дома, печи, люльки... иначе говоря, в соединении *вершин* и *корней*, стремления к бессмертию и богоподобию с чувством рода и родины.

Начало такого онтологического переворота, творческой зры по-

строения «нового неба и новой земли», осуществления чаяний, запечатленных в образах Китеж-града и мужицкого рая, в федоровских идеях всеобщего дела⁷, Клюев поначалу усилился увидеть в Октябрьской революции. В художественно неравноценных стихах из последнего раздела «Песнослава», названного «Красный рык», куда входили его вещи первых двух послереволюционных лет, мы встретим общий поэзии этих лет «громокипящий», призывно-экстатический, мессианский пафос:

Мы — кормчие мира, мы — боги и дети,
В пурпурный октябрь повернули рули.
(«Солнце Осьмнадцатого года», 1918)

Мы, рать солнценосцев, на пупе земном
Воздвигнем стобашенный, пламенный дом;

Китай и Европа, и Север, и Юг
Сойдутся в чертог хороводом подруг.
(«Песнь Солнценосца», 1918)

Клюевская «Песнь Солнценосца» выражает вселенский пафос онтологической революции; ее главный замах — «Бездну с Зенитом в одно сочетать», избыть страшные метафизические полюса мира, саму бездну тьмы и зла поднять в свет преображения. И хотя в образе «стобашенного дома» казалось бы, легко увидеть титанические очертания новой Вавилонской башни (как это было в пролетарской поэзии этих лет), у Клюева это не так: «рать солнценосцев» исполняет Божье веление, *соработничая* Божьему делу: «Им Бог — восприемник, Россия же — мать». В каком смысле мать? Да в том, что именно в России рождается это чаяние искупления бездны, идея полноты конечного спасения, и вместе — еще верит поэт — русская революция даст возможность перейти ей в дело.

Космические мотивы, образы воскресения и бессмертия как раскрытие самой сути преобразовательных устремлений и порывов постоянно возникают в клюевских стихах революционного времени:

Революцию и Матерь света
В песнях возвеличим,
И семирогие кометы
На пир бессмертия закличем.
(«Товарищ», 1918)

В прозаическом тексте «Красный конь» (опубликован в журнале Пролеткульта «Грядущее», 1919, № 5—6) Клюев созывает всю нищую, голодную Русь «на великий, красный пир воскресения!»⁸. Облекая себя вестническим, пророческим достоинством («Я посвященный от народа, На мне великая печать»), поэт, в своем панорам-

но-планетарном видении сближая разные стороны света, то ли провидит, то ли экстатически призывает желанное братство разноязыких сынов Земли вокруг одного, главного дела:

Чтоб ярых песен корабли
К бессмертью правили рули,—
На острова Знамен и Струн,
Где брак племен и пир коммун!

(«Мы опояшем шар земной...», 1919)

От Нила до кандалного Байкала
Воскреснут все, кто погибли.

(«Се знамение: багряная корова...», 1918)

Все имена в едином слиты:
Алжир, оранжевый Бомбей
В кисете дедовском зашиты
До золотых, воскресных дней.

(«Я — посвященный от народа...», 1919)

А вот и глас великого русского святого Нила Сорского своим «земнородным братьям» о том же — как смерти придет смерть:

Покумится Каргополь с Бомбеем,
Пустозерск зардеет виноградно,
И над злым похитчиком-Кашеем
Ворон-смерть прокаркает злорадно.

(«Нила Сорского глас: “Земнородные братья...”», 1918)

И если мотивы преодоления смерти и даже воскрешения умерших как результата гигантского усилия познания и труда не раз возникали в пролетарской поэзии этого времени, то у Клюева они решаются совершенно в иной ценностной системе. Там торжествовал прометеистский дух низвержения всех богов и утверждения человека-титана, усилившего свою сверхчеловеческую мощь в огромном коллективном целом. Здесь — эти мотивы предстают как осуществление религиозного чаяния, христианского обетования, осеняясь образом Христа, «Того, кто адское жерло Слезою угасил» («Февраль», 1917). Неистовые революционные звуки поэзии Клюева одного-двух послеоктябрьских лет («В львиную красную веру креститесь, В гибели славьте невесту-Россию!»; «Хвала пулемету, несытому кровью Битюжьей породы, батистовых туш!..») прорывались все же редко, скорее заносились *мусорным ветром* этого взвихренного времени. Вот мера его притяия и неприятия революционных дел, выраженная устами того же св. Нила Сорского:

Низвергайте царства и престолы,
Вес неправый, меру и чеканку,
Не голите лишь у Иверской подола,
Просфору не чтите за баранку.

Самое главное для поэта, на какой высший идеал направлено революционное, преобразовательное усилие Земли, что будет здесь возводиться — Град небесный или град Иродов, человекобожеский новый Вавилон:

Уму — республика, а сердцу — Матьер-Русь.
Пред пастью львиною от ней не отрекусь.
Пусть камнем стану я, корягою иль мхом,—
Моя слеза, мой вздох о Китеже родном...

Железный небоскреб, фабричная труба,
Твоя ль, о родина, потайная судьба!
Твои сыны-волхвы — багрянородный труд
Вертепу Господа иль Ироду несут?

(«Уму — республика, а сердцу — Матьер-Русь...», 1917)

Ее «потайная судьба» — в таком тотальном оздоровлении Земли, о котором толковал Федоров в своем «санитарном вопросе», понимая его как *«восстановление здоровья телесного и душевного всего рода человеческого, освобождение от болезней не только хронических и эпидемических, но и наследственных, органических пороков»*⁹ (причем под последним мыслитель имеет в виду *смертность*, фундаментальное несовершенство послегрехопадной природы человека). Это как раз то, что Клюев выражает образом отрока Пантелея, что «На пролежни земли льет миро и елей...» Недаром тут же возникает уже известный нам клюевский мотив, выражающий благой предел, к которому стремится всеобщее дело воскрешения и преобразования мира: искупление зла, трансформация разрушительных, извращенно направленных энергий и сил в служащие жизни и добру:

Под красным знаменем рудеет белый дух,
И с крыльев Михаил стряхает млечный пух,
Чтоб в битве с Сатаной железоперым стать,—
Адама возродить и Еву — жизни мать,
Чтоб Дьявол стал овцой послушной и простой,
А Лихо черное — граченком за сохой...

И опять же именно революционная Россия, переживающая свой «адамотворящий, космический час», устремившаяся в поэтическом заклинании поэта (пусть будет так!) в Инонию-град, в Китеж-град, выступает в религиозно-эсхатологическом освещении как искупительница радикального зла в человечестве и мире вообще:

То новая Русь — совладелица ада,
Где скованы дьявол и Ангел Тоски.

(«Медный кит», 1918)

В поэтической прозе «Огненная грамота» (впервые — журнал «Грядущее», 1919, № 7—8) «Разум Огненный, который был, есть и будет во-веки», явное иносказание для Бога, обращается к своему возлюбленному, взысканному особым мессианским избранием русскому народу, предлагая ему дары, что подготовят его к великому делу: «пластырь знания» и «бальзам просвещения», несущие исцеление его темноте. «И сойдет на русскую землю Жена, облеченная в солнце, на челе ее начертано имя — наука, и воскрылия одежд ее — книга горячая»¹⁰. Путь в мужицкий рай, воспроизводящий древние хилиастические черты («И медведь будет пастись вместе с телицей, и пчелиный рой поселится в бороде старца. Мед истечет из камня, и житный колос станет рощей насыщающей»), оснащается теми инструментами преобразования мира, которые выдвигал автор «Философии общего дела»: *трудом, знанием и наукой*, но служат они высшему религиозному идеалу, а не предоставлены своей демонической автономии. Поэтому у Клюева это «волхвующий Труд», труд особый, реализующий обетования веры.

Ставьте ж свечи мужицкому Спасу!

Знатье — брат и Наука — сестра...

(«Красная песня», 1917)

Разум положим в углы,

Окна — чистой совести...

Братские груди-котлы

Выварят звездную повесть.

(«Коммуна», из сб. «Медный кит», 1919)

Очень скоро, впрочем, эта надежда на революцию была жестко снята в душе поэта. Появляются и покаянные ноты (как мог соблазниться?!), и четкое понимание — «не по пути», особенно когда выяснилось, что революция окончательно отрекается от народных, христианских основ, от национального своеобразия, выявляет свой поворот к безбожию, к «железу», к человекобожескому прометеизму. В стихотворении «Русь-Китеж», входившем еще в раздел «Красный рык», начинается основной элегический мотив Клюева-поэта 1920-х — начала 1930-х гг.: нескончаемое, бесконечно варьируемое *печалование* по «поруганной народной красоте», затоптанной заветной сути России; как будто нетопырьим крылом нечистой силы разделились эпохи: и былая отлетела, уплыла, канула в незримую, оплеванная и обесчещенная, и надвинулась новая — обезбоженных, «индустриальных небес».

В горенке Сирин и Китоврас
Оставили помет, да перья.
Не обрядится в шамаханский атлас
В карусельный праздник Лукерья.

И «Орина, солдатская мать»,
С помадным ртом, в парике рыжем...
Тихий Углич, брынская гать
Заболели железной грыжей.

В Светлояр изрыгает завод
Доменную отрыжку — шлаки...

В «Красном рыке» уже были и «нищий колодовый гроб с останками Руси великой», и «Увы! Оборвался Дивеевский гарус, Увял Серафима Саровского крин», и зловещее: «Жизни дерево надколото, Не плоды на нем, а головы...». В «Самоцветной крови (Из Золотого Письма Братьям-Коммунистам)», напечатанной в июне-июле 1919 г., Клюев еще пытается втолковать этим братьям какие-то азы драгоценной «тайной культуры народа», среди которых и почитание нетленных мощей великих святых, предупреждая: крестный «Железный Час» жар-птицы этой культуры, что сейчас «трепещет и бьется смертно, обливаясь самоцветной кровью, под стальным глазом пулемета», знаменует момент, когда вот-вот, как древний Китеж-град, сокроется оскорбленное «сердце народное до новых времен и сроков»¹¹. А воплненная статья «Сорок два гвоздя» («Звезда Вытегры», 9 июля 1919 г.), полная слезной вины перед растерзанной «землей родительской», вскрывает суть претерпеваемой его родным народом мучительной Голгофы: «Не сорок два гвоздя крестных, а миллионы их в народно-Христовскую плоть вбито <...> Слышит олонекское солнышко, березка родимая, купальская, что не гвозди, а само железо на душу матери-земли походом идет. Идолище поганое надвигается. По-ученому же индустрия, цивилизация пулеметная, проволочная Америка»¹². Происходит распятие народа, его души, его быта и природы на кресте индустриально-мили-тарной, американизированной цивилизации.

Книга «Львиный хлеб» (1922) стала решительным этапом такого осознания. Поэту уже окончательно ясно, что корни произошедшего переворота шли не из глубин народных чаяний (как ему хотелось верить в начале), а от богоборческих и материалистических западных соблазнов, что заветная, столбовая дорога к преображенно-бессмертному строю бытия, к Китеж-граду и мужицкому раю, вовсе не пролегает через революцию, это лишь очередное *не то*, которое еще неизвестно сколько времени придется изживать и смывать. Это книга и литературного спора (с Есениным и Маяковским), и пока-янного отречения от своих революционных иллюзий и заблуждений

(«Родина, я грешен, грешен <...> О распните меня, распните Как Петра,— головою вниз!»), и насыщенных образов активной, творческой эсхатологии («Россия плачет пожарами...») с еще неостывшей победной верой: «Возгремит, воссияет, обожится Материнская вещая тьма!», «С Богом станет богами, Виссонами шелестя...». И вместе — страшное, пророческое видение поэту коллективной гекатомбы, того, что совершит с его краем «гремящий маховиками, Безыменный и безликий кто-то» («поле, усеянное костями, Черепами с беззубой зевотой», «чужие и милые скелеты», «демоны с дрекольем»):

На камне могильном старуха-свобода
Из саванов вяжет кромешные сети.
Над мертвою степью безликое что-то
Родило безумие, тьму, пустоту...
(«Поле, усеянное костями...»)

Сколько чеканных, напористых дифирамбов железу, всему железному, вплоть до железного мессии, сошло в первые послереволюционные годы с разгоряченного, разбежавшегося в желанный машинный рай пера пролетарских поэтов! А у Клюева свой гениальный, сгущенно-метафорический, пронизывающий тоской антигимн — «Железо» (1919):

Безголовые карлы в железе живут,
Заплетают тенета и саваны ткнут,
Пишут свиток тоски смертоносным пером,
Лист убийства за черным измены листом...

От железной пяты безголовых владык,
Что за зори плетут власяничный башлык,
Плащаницу уныния, скуки покров,
Невод тусклых дождей и весну без цветов!

Федоров в русской мысли, Клюев в поэзии являют ряд поразительно близких черт духовного абриса: это и ориентация на животворящую архаику, на самые глубинные и древние слои народной традиции, храмовую и бытовую культуру, синодики, иконопись, эту «грамоту для неграмотных» (Федоров), вообще на эстетически-учительную сторону православной литургии как религии народообразовательной; объединение *крестьянства* и *христианства* в синонимическую пару; чуткое вникание в православно-христианский годовой круг, как он сложился в среде крестьянской России, соединив основные моменты земледельческого годового оборота, его мифологически-языческий сонм божеств с христианскими праздниками, днями почитания святых, с мистерией жизни, страстей, смерти и воскресения Христа, одним словом, вникание во взаимопроникно-

вание крестьянского земледельческого цикла, включенного в природно-космические ритмы, и мистериально-священного христианского смысла. Наконец, оба чувствовали себя «посвященными от народа», от его вековой думы и мечты; при этом и Федоров, говоря голосом неученых, и Клюев — русского мужика, оба демонстрировали редчайший по глубине и изощренности регистр ученой культуры, приобретенной собственным трудом. Клюев вообще уникальный по успеху случай самообразования, действительно достигшего вершин мирового знания. Скажем, в том же Горьком-автодидакте сохранился, как обычно в таких случаях, оттенок обильного, но все же популярного, пестрого знания с его некоторым уплощением сложного, антиномичного, духовного, чего совершенно нет ни у Клюева, ни у Федорова.

Но если у Федорова всеобъемлющим образом-символом, в который стягивалось все его мировидение, был храм как подобие идеальной Вселенной, в которую внесен строй и смысл, как живой литургически-воскрешающий синтез искусств, то у Клюева таким осевым образом его поэтического мира стала, как известно, крестьянская изба. Вершинные его творения — цикл «Избяные песни», поэмы «Мать-Суббота», «Заозерье», «Деревня», «Погорельщина», «Песнь о Великой Матери» — развили этот образ, уходящий в недра Матери-сырой-земли, «Богородицы нашей землицы» и одновременно своим коньком устремившийся в небо, в путь-дорогу, в мужицкий рай, со своим алтарем — печью, что печет хлебы, за которыми светит у поэта образ причастия всей земли, всех ее тварей Христовым «хлебом жизни».

Выделанная интуицией, умением и трудом, конденсирующая в себе тысячелетнее творчество народа, изба в самой себе, во всех оживотворенных предметах своего обихода — своего рода микрокосм, обнимающий полноту бытия. Изба, а за ней и ее земной оком, и Вселенная как будто смотрятся лицом к лицу, взаимно представляя и символизируя друг друга: изба уподобляется макрокосму, а Вселенная в свою очередь физиологизируется, представая в образах предметов, земных существ, еды, человеческих органов, частей тела самого поэта (вспомним древнеиндийское представление о сотворении мира из различных частей гигантского Человека, Пуруши), — все это и создает ощущение проникновенной соотносительности микро- и макрокосма. В этой черте — не холодно-умозрительная, как часто у пролетарских поэтов, а какая-то интимная космичность поэзии Клюева, чувство неразрывной связи судеб человека, всей твари и Вселенной в общем чаянии их преображения. В мире поэта мы не встретим символизации, отталкивающейся от конкретной вещи; сама вещь, причем, чаще всего бытовая и домашняя, — символ горнего, отсвечивает замыслом обожения:

В печурке созвездья встают,
Поет Вифлеемское небо,
И мать пеленает меня —
Предвечность в убогий свивальник.

(«Белая повесть», из цикла «Избяные песни»)

При всем любовном представлении слаженного собора земных тварей — растений, животных, птиц в многообразии их индивидуальных, местных, а не родовых, классифицирующих имен и лиц — они у Клюева как бы в ожидании, в молении, в пути к новому, преображенному статусу существования. Не только умершие предки ждут заповедного знака о приближающемся восстании из праха и воцарении вечного Царствия:

Там, в саванах бледных, соборы отцов
Ждут радужных чаек с родных берегов;
Летят они с вестью, судьбы бирючи,
Что попрана Бездна и Ада ключи.

(«В селе Красный Волок пригожий народ...», 1918),

но и «ракиты рыдают о рае, где вечен листвы изумруд», т. е. вся природа, весь падший мир едины в своем чаянии с человеком. Да, природа сохраняет в себе божественный отблеск, божественную идею о себе (иначе она не могла бы быть для поэта расстилающейся по лицу земли притчей духовных смыслов), но и она *болеет* («Земля — болезная сестрица») в своем послегрехопадном состоянии, «крыдает о рае», о дне незакатном, где остановлено губящее время и воцарилось вечное пребывание существ, вещей и качеств («вечен листвы изумруд»).

Впрочем, о поэтическом избяном космосе Клюева уже писали много. Хотелось бы лишь подумать, в чем глубинный смысл его бесконечного внедрения любовным, гибко-изысканным словом в гущу предметного крестьянско-христианского мира, его печалования о разрушении этого уклада. Поэт встал непреклонным идейным противником надвигающегося городского секуляризованного, пошлого царства, причем не просто советской его формы, а индустриально-потребительской цивилизации вообще. В русской поэзии он оставался ходатаем и плакальщиком за попираемые заветы Святой Руси, веру предков, народное искусство и сакрализованный быт.

Еще в самом начале 1920-х гг., анализируя национальный тип религиозности, евразийцы точно определили его как бытовое *исповедничество*, в котором догматическое вникание в Божественное домостроительство обернулось больше освященным *бытострои-*

тельством. Пафос православия, во-первых, наиболее глубоко выразил себя в так называемом эстетическом богословии, высоко оценивавшемся Федоровым. В храме и церковной службе, во фресках и иконах, в литургической музыке и поэзии основные догматы и нравственные христианские основы выражаются в более действенном, художественно-воспитательном образе, в предвосхищающем переживании красоты обоженного бытия. В самой воплощенной зримости истин веры автор «Философии общего дела» видел некое художественно-мистериальное приуготовление к *теоантропоургии*, т. е. к *Богочеловекодействию*, расширяя идею священного искусства до необходимости религиозного Дела, осуществления в реальности христианского идеала.

Во-вторых, воспринятое византийское православие русский крестьянский народ погрузил в полноту своего быта, опредметил в быт, оплотнил в образность материально-бытовых форм. В этом оформлении и преобразовании религиозного в бытовое и образно-конкретное, в этом творчестве освященного быта и проявился особый национальный талант, ярко обнаруживший себя как раз на русском Севере, откуда явился в литературу Клюев. Причем символика бытовой предметности содержала в себе поддонные, эзотерические пласты смысла, часто лишь ощущаемые, но не осознаваемые народной массой, в полной мере доступные немногим. И, как писал Клюев в статье «Самоцветная кровь», о них «на высоте своей учености и не подозревает наше так называемое образованное общество». Если в этой среде еще могло быть признано эстетическое значение религиозного искусства, зодчества, иконописи, то о какой-то там религиозной глубине и космичности народных форм быта и речи не могло быть — разве что торжествовала насмешка над ними и обличение их темноты и косности. А ведь «“Избяной рай” — величайшая тайна эзотерического мужицкого ведения: печь — сердце избы, конек на кровле — знак всемирного пути»¹³, — бросил пока мимоходом Клюев в этой статье, но его собственный поэтический путь от многокрасочного, песенно-былинного фольклоризма «Лесных былей», «Мирских дум», «Песен из Заонежья» к самобытнейшему лирическому эпосу его поздних поэм был путем все большего проникновения в эти тайные пласты во всей их заповедной мощи и красоте. Клюев передал уникальное сочетание религиозной духовности и бытового уклада, составившее особый облик русского православия, сакральность всей крестьянско-христианской ойкумены: избы, народного прикладного искусства, неотделимого от обыденной и праздничной жизни, окружающей природы, трудов и дней земледельца, хозяйки избы и двора. Но главное при этом — узрел в формах крестьянского быта религиозно-опытное, *мистериальное*

основание настоящего творческого прорыва в запредельное будущее.

«Ангел простых человеческих дел» (недаром в волшебном рефрене поэмы «Мать-Суббота», 1922, этот *ангел*) освящает горным смыслом обычные, бытовые дела: «Бабке за прялкою венчик надел», коронуя ее вечное занятие, символ Судьбы, ткущей, отпускающей временный срок смертным, «Миром помазал дверей косяки», освящая Избу подобно Храму, «Бусы и киноварь пролил в горшки, Посох вручая, шепнул кошелю: “Будешь созвучьями полон в раю!”», «Перед ковригою свечку зажег», как перед иконой... А в какое космическое священнодействие превращается путь зерна, снопа, муки, квашни и, наконец, выпечки ковриги!

Тьмы серафимов над печью парят
В час, как хозяйка свершает обряд:
Скоблит квашню и в мочалкин вихор
Крохи вплетает, как дружин убор.

«Лоно посева — квашни глубина» — вот два ключевых символа активно-христианского взгляда, поставленные здесь рядом. Мистерия погребения зерна, прорастания и созревания к новому бытию в великолепном прибытке — натурально данный образ смерти и преобразующего воскресения, к которому одинаково чутки и первый христианский эсхатолог ап. Павел, и простой мужик, можно сказать, *делающий* эту притчу своими руками, и поэт от земли. Такому поэту оказалась естественно близка (от нутра, от предков-земледельцев) идея не катастрофического, карающего, делящего сынов человеческих на овнов и козлиц, а эволюционно-преобразующего, искупительного пришествия Царствия Небесного. Именно такое видение постепенного *органического созревания* нового порядка бытия в лоне земного было запечатлено в ряде евангельских притч о Царствии Небесном, где оно сравнивалось с ростом злаков к урожаю, с горчичным зерном, превращающимся в огромное дерево, наконец, с закваской, квасящей все тесто (последний образ, как видим, особенно близок Ключеву). Недаром в скисающей опаре он прозревает «очи миров». А пока идет Субботний канун; это вечное мистериальное предварение победного часа Воскресения касается здесь и России, уже прошедшей свой крестный час и лежащей уже как будто бездыханной, и последних судеб человечества вообще.

Это — Суббота у смертной черты.
Это — Суббота опосле Креста
<...>
Кровью рудеют России уста,
Камень привален, и плачущий Петр
В ночи всемирной стоит у ворот...

И вот уже Изба как ковчег живых, но неизбежно обреченных на смерть, т. е. ковчег *смертных*, уподобляется мертвому Иисусу, Кого пришли помазать ароматами в раннее утро воскресного дня жены-мироносицы, но нашли лишь брошенные погребальные пелены.

Мы готовим ароматы
Из березовой губы,
Чтоб помазать водоскаты
У Марииной избы.

Гробно выбелим убрusy,
И с заранкой-снегирем
Пеклеванному Иисусу
Алавастры понесем.

Ибо за Субботой грядет великая Пасха воскресительного преображения мира, «брачный пир» пресуществления в высшую природу:

Блинный сад благоуханен...
Мы идем чрез времена,
Чтоб отведать в новой Кане
Огнепального вина.

Большевистский удар по религии нанесен был точно и эффективно, секира направилась в самый движущийся нерв национальной религиозности — в ее бытовое исповедничество — рассечь и расточить устоявшиеся веками, пронизанные религиозными началами уклад жизни, устои быта, что загорали путь к унифицированному интернационалу. Как уничтожить нематериальную идею Бога в голове и как проверить действенность результатов такой операции? А вот материальное ее выражение (а на Руси оно оказалось для массы народной равнозначно вере) можно легче: стереть с лица земли памятники, традиции, разложить и разрушить бытовой уклад. Никто так болезненно, как убиение самой души народа, как настоящее *матереубийство* не воспринял это *бытоборчество* (аналогичное, по точному выражению П. Сувчинского, *богоборчеству*), как Клюев.

Страшное заключалось еще в том, что народ, словно устыженный интенсивным учено-городским обличением темноты его верований, заскорузлости его быта, а теперь еще и новым, «передовым», торжествующим безбожно-интернациональным учением, сам стал нередко выдавать свои святыни, профанировать, разрушать их.

Мы расстались с саровским звоном —
Утолением плача и ран.
Мы новгородскому Никите
Оголили трухлявый срам,—

Отчего же на белой раките
Не поют щеглы по утрам?
(«Деревня», 1926)

В полной мере долю вины и ответственности за случившееся поругание, за слом станového крестьянско-христианского хребта России (как мог опьяниться в свое время революционным хмелем, пытаясь поженить несочетаемое: титанический революционаризм и китежские чаяния?!) поэт взял и на себя. Сразу после «Погорельщины» Клюев создавал поэму «Каин» (лишь недавно явившуюся на свет из найденного в следственном деле поэта ее неполностью сохранным черновиком¹⁴), и вариант ее заглавия прямо гласил «Я». И я — Каин, и я приложил руку к поруганию и убийству «родины-невесты», ибо вместо желанного Небесного Жениха, кого выкликал поэт из ложесн «Богородицы нашей землицы», корчившейся в революционных схватках, явился его антагонист — «жених с крылом нетопыря», из «взалкавших скипетра срамного Державных тартара сынов». Картины падения Святой Руси здесь пронзают навывлет:

Взгляни на Радонеж крылатый.
Давно ли — Светлый Алконост,
Теперь ослицею сохатой
Он множит тленье и навоз!
Задонск — Богоневесты роза,
Саров с Дивеева канвой,
Где лик России, львы и козы
Расшиты ангельской рукой —
Все перегной — жилище сора.
Братоубийце не нужны
Горящий плат и слез озера
Неопалимой Купины!

Еще ужаснее транспонированный в стихи один из снов Клюева, записанный Н. И. Архиповым: «Стали попадаться ларьки с мясом. На прилавках колбаса из человеческих кишок, а на крючьях по стенам руки, ноги и туловища человеческие. Торгуют в этих рядах человечиною»¹⁵, — сюрреалистический образ эпохи-антропофага и одновременно пророчество о собственной гибельной судьбе поэта:

Мне снилось: заброшен я
В чумазый гиблый городишко,
Где кособокие домишки
Гноились, сплетни затая.
И очутился я в рядах,
Где на заржавленных крюках
Вдоль стен гнилых, заплесневелых
Висели человечьи туши.

Сновидческая, поэтическая стихия «Каина» (как и «Погорельщины» и «Песни о Великой Матери», но в более усложненном и совершенном виде) живет в скрещениях прошлого, настоящего и будущего, в резком перепаде трех разошедшихся планов: реальности настоящего дня, воспоминаний о былом и грез о чаемом. Здесь это каннибальская жуть «истерзанной страны», где «с убийством, мором и пожаром» «венчает сатана» поэта, явление ему беса, «врага креста», вторжение уверенно-пошлых голосов и лозунгов нового времени, и тут же идиллические «сны» детства «у северных озер», любование совсем еще недавней Россией, но бесследно канувшей (дай Бог — надеется сердце — в китежскую лишь, временную незримость):

Мне снилась родина невестой
В парче и перлах осыпных,
Калуга ей месила тесто,
Карелия слагала стих.
А Черемисина да Вятка
Игрушки резали, Ростов —
Неугасимая лампадка
Пред ликом дедов и отцов.

И, наконец, финальное триумфальное явление Христа для второго крещения Руси:

Сегодня праздник не стрибожий.
Явился солнечно пригожий
К гагарьим заводам Христос,
Покинув кров, по мхам и хвоям,
К нему идут пастух и воин,
И рощи утренних берез.
Прядя дремучею ресницей,
Не могут кедры надивиться:
К реке, как в икротетье сомы,
С холстов текут людские сонмы —
Руси крещение второе.

Откуда эта странная, казалось бы, мысль о втором крещении, как будто первое оказалось не действительным? В свое время Федоров отмечал, что народ русский был крещен в веру православную так, как крестят неразумных младенцев, без оглашения, предварительного научения истинам и долгу веры, и как детей потом наставляют в вере их крестники, так и царская власть должна была стать таким восприемником народа от общей купели, взяв на себя обязанность христианского просвещения народа и посвящения его в Богочеловеческое дело. Эта миссия русской истории ее духовной элите не удалась. Катастрофа христианской идеи, разгром Святой Руси,

поставившие вопросы и к ним самим, и могли породить эту неожиданную идею о новом, втором крещении России, как каком-то существенном уточнении и уяснении самого христианского идеала.

Поздний Клюев вырастает в самобытного, гениального лирического эпика, истинная, мастерски-державная статья которого обнаружилась в полный рост лишь недавно — с публикацией «Погорельщины» и «Песни о Великой Матери».

Не ты ли, Пашенька, в сугробе,
Как в неотпетом белом гробе,
Лежишь под Черною горой?!
Разбиты писанные санки,
Издох ретивый коренник,
И только ворон на-заране,
Ширяя клювом в мертвой ране,
Гнусавый испускает крик!

Бесконечно дорогая Святая Русь («Тебе и каторжной молюсь!..») осталась *неотпетой*, отдать ее лишь воронью поэт не мог, душил в горле невыплаканный комок, но лирического стенания и покаяния было мало, какая-то мощная неотвязная, внутренняя потребность двигала его к эпосу. Повторилась (в который раз!) в определенном смысле та древняя первоситуация, в которой возникает искусство вообще. Лежит неподвижным трупом только что дышавший, двигавшийся, действовавший ближний. (Тут — это целая страна, целый народ и его вера, его рукотворная священная красота.) Погребальный плач, отпевание первоначально были отчаянной попыткой поднять, *восставить* к жизни умершего (как древний герой «Эпоса о Гильгамеше» «шесть дней, семь ночей» оплакивал своего умершего друга Энкиду в безумной надежде: «не встанет ли друг мой в ответ на мой голос?»). Из этих плачей (древнегреческих *тренов*) и рождаются первые образцы лирической, элегической поэзии. По физической необходимости уложив умершего в землю, по нравственной и душевной его вскоре *восстанавливали* в виде погребального памятника или живописного портретного изображения (все древнеегипетское погребальное искусство, как пример). И, наконец, эпическое искусство возникает из желания запечатлеть память о героических деяниях предков, их величии и красоте, выразить скорбь об их исчезновении. Такая эпическая летопись предания о прошлом, о своем роде, об отцах и дедах считалась делом священным. Искусство возникает таким образом как попытка «многого воскрешения», из потребности воссоздать бывшее, исчезнувшее, умершее, из стремления кристаллизовать текучую жизнь в нетленные вечные образы — считал Федоров.

Клюев с его поэтической, народной первородностью, благород-

но серьезным отношением к искусству как делу священному словно следует этой архаичной генетической типологии искусства в его первоимпульсах к самой своей *необходимости быть*: восстановить, воскресить, воспеть! И всплывает из небытия как живая, в природных красках, звуках и ароматах, в тончайшей рукотворной лепоте храмов, икон, скульптур, прялок и кружев, скатертей и коклюшек, прекрасный фрагмент исконной, поддонной Руси — олонецкая деревня Сиговый Лоб, Сиговец... Перед нами проходят воистину эпические герои, великие отцы, удивительные мастера, что создавали национальную материализованную духовность, творили религиозный быт, бытостроительство как настоящее богостроительство, глубинное, народное, а не интеллигентски-вымороченное. И это не какие-то отвлеченно-собираательные образы; поэтический помяник, синодик, развернутый в поэме, воскрешает нам конкретного резчика Олеху, иконописца Павла, скульптора Силиверста, кружевниц Степаниду, Проню, Настю за их божественной работой, напеченной формами, красками, звуками, ароматами самой природы, где они таятся, цветут, благоухают по рябинным косогорам, под елью, в сосновых жилах и медовых сотах, в «глуби озер» и в «перышках горлиц»... Непостижима и чарующа красота здесь тонкого и изощренного *иконописного* пера самого поэта:

...Зимой в Сиговце
Помор за сетью, ткея за донцем,
Петух на жердке дозорит беса,
И снежный ангел кадит у леса,
То киноварный, то можжевательный,
Лучась в потемках свечой радельной.
И длится сказка... Часы иль годы.

Роковой слом России выражен здесь предельно-стяженно и пластично через песню, «слова лихие» о мифологически-фольклорной Настасье Романовне, народной красе и гордости («Как у Настеньки женихов Было сорок сороков, У Романовны сарафанов Сколько у моря туманов!»), что превратилась в «гнушавую каторжную девчонку <...> без чести, без креста, без мамы», а где и как ее испоганили, уже «с опитухи» и не держит в уме, осталась лишь память об имени: «А звалася свет — Анастасией», Анастасией — Воскресением... И первым признаком конца стал внезапный отход благодати, начало исхода, отлета святых с земли Русской: «И с иконы ускакал Егорий <...> Нету Богородицы У пустой застолицы». Уже и молитва к «святителю теплomu — Миколe» воротить «Егорья на икону» оказывается тщетной, и пошло-поехало... «В тот год уснул навеки Павел», за ним Олеха, кому перед смертью было видение основателей Соловецкого монастыря и заступников Северного края святых

Зосимы и Савватия, и те объявили, что и они покидают свой незримый земной пост в оскверненной дольней России ради России горней. Проне же перед кончиной приснился вещий сон: полонился Сиговец змием и неисчислимой ордой змяят, что всюду — от подошников, ушат до бабьих шей — гнездятся, кишат, шипят и жалят... И вот уже глиняный Христос, вылепленный Силиверстом, стал источать кровавую слезу, а сам скульптор со свекром, срубившие себе келью за погостом, получили от старца Нила, простоявшего тридцать лет на ледяном столпе «невестой пустынных чаек, облаков и серых беличьих лесов», приказ готовиться к смерти. И разворачивается потрясающая картина их прощания с лесной тварью — гусями и куропатками, лосями, медведями, рысями и одаривания их: «медведихе-княгине <...> на помин овса суслон», «тетеркам пестрым по иконке, — На них кровоточивый Спас, — Пускай помолятся за нас!» Тварь, не извратившая своих природных путей, ближе уходящим отцам, чем новые хозяева деревни со своей орущей самогонной, гиблой тальянкой, чем тот «человечий сброд», что после их самосожжения начнет здесь слоняться «по горенкам и повалушам». Какой франциско-ассизский дух христианского родства с меньшей тварью веет в этих северных пределах! И тут же фольклорно-былинное солнышко возрыдало, не найдя уже на земле «деда с Силиверстом»: с их добровольной огненной кончины и вознесения, с сожжения у моленной груди икон погиб окончательно, «уснул, аки лев, Великий Сиг». И «песнописец Николай» свидетельствует, как:

Икон же души, с поля сечи,
Как белый гречневый посев,
И видимы на долгий миг
Вздымались в горнюю Софию...

Туда же ушли и все герои-отцы Великого Сига.

Образная мысль Клюева в этой поэме движется точно и впечатляюще, монтируя кричащие контрасты и тончайше выписанные символические эмблемы. На мольбу поэта взглянуть хоть на миг на былую красу России, «ангела пестрядинного» его души, она является ему в краткой вспышке яркого света, вся разноликая и узорная, с севера до юга, где каждый градус как яркая расписная игрушка. Как мучил поэта этот потерянный рай и как часто вызывал он его в своих поэтических снах! И тут же — взрыв отчаянного страдания о потере и позднего покаяния («Моя родимая земля, Не сетуй горько о невере, Я затворюсь в глухой пещере, Отрощу бороду до рук...») и новый уже черный, жуткий *лубок* на тему, формульно обозначенную Клюевым в другом месте: «люди обезлюдили, звери обеззверены». Стоило отойти такой вроде невесомой вещи, как благодать, с земли и вод русских, и тут же аукнулась природа («Ушли из озера налимь,

Поедены гужи и пимы, Кора и кожа с хомутов, Не насыщая животов»), и вот уже глаз положили на «синеглазого Васятку»: «за кус говядины с печенкой Сосед освежевал мальчонка И серой солью посолил Вдоль птичьих ребрышек и жил», чтобы съесть его с голодухи; но излилась опосля лисьим лаем сначала бабка, замыв внучатую «кровушку мочалкой», а за ней и «громада» соседей взвыла волчьим воем на луну. Картина одичания и безумия дантовской силы!

Описанием трех воображаемых книжных заставок, символически концентрирующих в себе три *состояния души* России, поэт выражает идею разных *выборов* ее пути и идеала:

Так погибал Великий Сиг.
Заставкою из древних книг,
Где Стратилатом на коне
Душа России, вся в огне,
Летит ко граду, чьи врата
Под знаком чаши и креста!
Иная видится заставка:
В светлице девушка-чернавка
Змею под створчатым окном
Своим питает молоком:
Горыныч с запада ползет
По горбылям железных вод!
И третья восстает малюнка:
Меж колок золотая струнка,
В лазури солнце и луна
Внимают, как поет струна.
Меж ними костромской мужик
Дивится на звериный лик,
Им, как усладой, манит бес
Митя в непролазный лес!

Первая — идеал Святой Руси с ее устремлением ко Граду Христову, к обожению и преображению; вторая — созревший *железный, западный* соблазн, нашлись и среди своих те, кто подпитывал его своим «молоком»; и третья — сиренья мань нового уклада, но за ним на деле — поклонение Зверю, в конечном счете — неизбежная гибель, «непролазный лес» для увлеченных простофиль. Вот место, где особенно отчетливо встает эмблематически-иконный жанр мышления Клюева, кстати, в высшей степени свойственный и философскому умозрению Федорова (при том, что их словесные иконы-эмблемы могут быть и вполне негативными, обличительными).

И как бы эпилогом к гибели крестьянско-христианской Руси (эпоха, какую имеет в виду Клюев, заявлена здесь недвусмысленно: «Так погибал Великий Сиг, Сдирая чешую и плавни!.. Год девятнадцатый, недавний, Но горше каторжных вериг!») дан эпизод с яв-

лением «сосновых херувимов», лесных лопарей, на «асфальтовую мостовую»:

Поведайте, добрые люди,
Жалея лесной народ,—
Здесь ли с главой на блюде,
Хлебая железный студень,
Иродова дочь живет?

Да, город в своей глубинной сути и последнем задании для поэта дьявольский Вавилон, но почему он предполагается седалищем той самой Саломеи, Иродовой падчерицы, «гнусной плясавицы», по выражению акафиста, что явила со своей матерью Иродиадой демонически-сладоэстрастно-извращенную женскую ипостась, особенно злодейски разжигаемую недоступной их чарам святостью (в данном случае того, чью голову она вечно, в своем мифологическом архетипе, держит на блюде)? У Клюева еще и «хлебая железный студень» — метафорический знак ее прямой причастности к царству Города (постоянный у поэта, как неизменны значащие цвета одежд сакральных фигур у иконных мастеров). Вспомним мысли того же Федорова о главном идоле потребительско-городской, зооморфной цивилизации — женщине, провоцирующей «самку», вокруг которой заверчено все: этика и эстетика общества «полового подбора, массовое искусство, целая индустрия «мануфактурных игрушек», тянущая за собою борьбу за рынки своего сбыта, милитаризм и войну. И ей-то, городской Дьяволице, несут «лесные херувимы» гостинец, да какой — самый заветный и святой: «Спаса рублевских писем», намоленного великим сорокалетним затворником Анисимом, и еще саму звучащую душу народную — «птицу-песню пером в зарю»:

Чай, на песню Иродиада
Склонит милостиво сосцы,
Поднесет нам с перлами ладан,
А из вымени винограда
Даст удой вина в погребцы!

И хотят ее этим умиловать, смягчить, «не устоит» — что это? — наивность или какой-то очень-очень бегло-мгновенный знак того, что ведь и она — в каком-то далеком горизонте преображения — может пригодиться для «нового вина» будущего брачного пира (если уж, как мы помним, предполагалось запрячь самого древнего Змия-Дьявола за соху или обратить в «овцу послушную и простую»). Недаром последними словами лопарских посланников «от синих озер и хвой», попавших в людской водоворот городской улицы, что «выла <...> каменным воем, Глотая двуногие пальто» и

выкрикивая в ответ на просьбу херувимов свой рубленый новояз, вплоть до «Мильционер, поймали херувима!»,— стало повторенное: «А из вымени винограда Даст удой вина в погребцы!!!» На этом последнем невнятно-диком для городских ушей выкрике-объяснении и завершается сам рассказ о погубленном, развеванном Великом Сиге.

Но в завершение поэт расстилает еще одну, свою «последнюю липу с песенным сладким дуплом», где завелись, однако, уже «хрипы, дрожь и тяжелые всхлипы»,— сказочную «повесть о Лидде», построенной князем Онорием на «славном Индийском помории». Чудом сверкающей красоты высился этот град, весь из драгоценных камней, как обетованный Новый Иерусалим, но не оказалось среди всего его великолепия малой вроде малости, но столь необходимой человеческому сердцу, что без этого затоскует оно и в вечности:

Только нету в лугах мала цветика,
Колокольчика, курослепика,
По лядинам ушка медвежьего,
Кашки, ландыша белоснежного.
Во садах не алело розана...
<...>
Средь пустых лугов протекут века...

А как омылась Лидда кровушкой-страданием от налетевших сарацин, «сорок дней и ночей» рубивших город, его дивный собор, иконы, развеивая их красочный прах вокруг, то вдруг их этого праха повсюду «выростали цветы белоснежные». И вышла Лидда из этого крестного испытания «как чайка белешенька», приукрасив цветами и могилы самих своих недругов. Старый голгофский смысл этого образа спасенной и еще более преображенной красоты («из слезинок» созданной) достаточно очевиден. Сложнее в смятенном сердце поэта среди, казалось бы, безнадежно падшего и бессильно-покорного состояния мира («Радонеж, Самара, Пьяная гитара, Свилися в одно... Мы на четвереньках, Нам мычать да тренькать В мутное окно!»). В «Лидду с храмом белым» (еще один образ преображенной святой земли, Китеж-града, Белой Индии...) как войти «с кровью на ланитах, Сгинувших, убитых», она удалилась куда-то далеко-далеко от России (и в вере, и в воплощении): «Где ты, город-розан..?» Но одно безусловно, что «И ордой иссечен Осиянно вечен Материнский Лик!», Лик Богородицы, небесный начаток освящения земной плоти, Ходатайницы и Заступницы за нее и в самые черные времена падения, и вечна надежда, что все же «пахнет жасмином от Саронских гор».

Последнее, величайшее творение Клюева, его поэма «Песнь о

Великой Матери» складывалась им в начале 1930-х гг., включая и часть времени ссылки. Сам поэт считал ее утерянной¹⁶, и лишь недавно она всплыла из небытия поражающим воображение поэтическим Китежем («Знамя», 1991, № 11, в композиционной редакции В. Шенталинского, извлекшего ее из архивов госбезопасности). Это гениальное создание не имеет аналогов в русской, да, пожалуй, и в мировой поэзии нашего столетия. Уходя корнями в самые живоотно-архаичные глубины культуры фольклора, культуры религиозной, пророческой, в вещее мифологическое природо-, бого- и человекознание, «Песнь о Великой Матери» достигает неизъяснимого пластического, живописного, словесного волшебства. Поэма требует долгого, разноустого и сосредоточенного разговора. Что можно зачерпнуть в ней по первому прочтению и анализу? Не думаю, что много, но кое-что, хотя бы общие контуры и некоторые голоса этого грандиозного полифонического художественного Предприятия.

Вступление к поэме — классическое объяснение поэта с читателем насчет своей музыки: *чем* напоены ее звуки («Эти гусли — глубь Онега, Плеск волны палеостровской»), *откуда* высший смысл ее *притч* («звон на Кижях многоглавых...»), словесная вязь и краски (поймать ажурный след зверья на снегу, «разузорить стих сурьюмою, Команикой и малиной»), *откуда* сила высечь из того, «кто пречист и слухом золот, Злым безверьем не расколот», жгучую крестную слезу и дать заглянуть в очи настоящей, забытой Красоте. Такую силу дают поэту его душевные и духовные ориентиры: он оглядывается не на мнение «передовых» современников, молву и моду, а на тех, чья оценка для него действительно важна: ушедшую в землю, но для него живую и прекрасную *вертикаль* рода:

Чтоб под крышкой гробовую
Улыбнулись дед и мама,
Что возлюбленное чадо,
Лебеденок их рожонный,
Из железного полона
Черных истин, злого срама
Светит тихую лампадой,—
Светит их крестам, криницам,
Домовищам и колодам!..

И зачин образцово-эпический: из плана настоящего, где «все пророчества сбылись», глаза прекраснейшего из народов опустели и осоловели, и уже «обожжен лик иконный Гарью адских перепутий», из века железного, окаянного ведет нас поэт в золотой...

И встает в первой части поэмы теплый, благоуханный, слаженный космос людей, звезд, моря, леса, зверей, храмов, изб, «хором-

ных святынь», горенок с их тайнами, с недельной и годовой чредой жизни и дел... И тут же первое «я помню» о своем раннем детстве, мире природенных, сказочно-живых носильных вещей: пестрядиной рубахи, портков, сапожек и зипуна, каждый со своей историей. Освященный религиозный быт здесь строится, объемля все, от детской одежды до многознаменательного ритуала возведения храма: и моление мастеров — Акима Зяблецова со товарищи на коленях в лесу, и добровольная, высокая жертвенность «трех тысяч сосен — печальных сестер», и особый провиденциальный выбор места для постройки, и, наконец, сама постройка и украшение церкви в постоянной оглядке на разум и тонкую красоту окружающих природных форм. Благостное *сожителство* людей, природных тварей, вещей освящено восчувствием единой Божьей семьи, где все связано между собой не потребительски, не хищнически-истребительно, а религиозно-жертвенно. «От звезд до крашеной солонки» — вот каков гигантский радиус охвата круга взаимной приязни и любви.

Развернутым, составившим целый восемнадцатистрочный стихотворный период, сравнением себя с лебедем, только-только возвратившемся на родные места, поэт определяет свое заветное задание в этой поэме: «Так сердце робко воскрешает Среди могильных павилик Купавой материнский лик...». И воскрешает ее неожиданно, не как прежде, доброй и мудрой матушкой, какой знал и нежно помнил, а такой, что видеть не мог, а только угадал вещим, кровнородственным сердцем: в первом цвете восемнадцатой весны, когда ее душа горела любовью к иконным образам героических святых, и прежде всего к прекрасному Феодору Стратилату, «в наряде, убранном богато Топазием и бирюзой».

И начинается основной сюжетный кусок поэмы. Собирается юная Параша в гости в поморскую деревню, что станет родиной поэта, ее будущего сына, к подружке Аринушке — выплакать смуту предчувствий девичьего сердца. Эпически неторопливо, во всех расписных деталях (как какой-нибудь щит Ахилла) описывается то, что берется в дорогу: сарафаны, сорочки... и сама «малеванная кибитка», что понесет их в путь по «дебренской медвежьей Руси» со святым отрезком «верст на девяносто,— От Соловецкого погоста до Лебединого скита, потом Денисова креста» в ту самую «палестину», где и высилась уже знакомая нам церковь-чудо, что «Акимушка срубил из инея и белых крыл». И дальше продолжается ностальгическое любование жест за жестом, вещь за вещью — благообразным, чинным укладом жизни: как спали, как молились, как и что ели в гостях, как шли посиделки...

Но в это размеренное течение гостевой жизни вторгается ошеломительная сверхреальность предначертанных скрещений личных

судеб, пророческих глаголов. К вечеру через сугробы и бесовские смущения добирается Параша в уединенную лесную келью инока Нафанаила, «пожалковать на вражью силу, что ретивое» ей «грызет». И этот «беглец из Соловков — Остатний скрытник и спасалец, Ночной печальник и рыдалец За колыбель родных лесов» первым открывает в поэме серию пророчеств о грядущей гибели Святой Руси («Вы вспомните мои заветы,— Руси погаснут самоцветы! <...> Сдирая злать и мусикию, Родимый сын предаст Россию На крючья, вервие, колеса!..») и о судьбе самой девушки, которой суждено выйти замуж за отца ее подруги Ариши, «бирюча матерого», вдовца-китобойца и стать матерью последнего поэта «Последней России» («До сатанинского покоса Ваш плод и отпрыск доживет. В последний раз пригубит мед От сладких пасек Византии!..»). Через потрясение, слом мечты и о небесном женихе Феодоре Стратилате, и о полюбившемся с посиделок кудрявом, ладном Федоре «Калистрата сыне», через временное беспамятство, из которого ее с помощью приглашенного шамана отчитывают бабы, Параскева идет к внутреннему приятию высших предназначений.

Но поэт совершает невозможное в жизни, но возможное в искусстве — выволакивает наружу, в *зримость*, в символически-сновидческие картины подсознательные глубины глубин своей будущей матери, из лона которой, из этих же глубин, пропитанный ими на клеточном, кровяном, неизымаемом уровне, он вскоре сам появится на свет. Мы видим, слышим, чувствуем ее сон, что приснился ей однажды уже к весне, ближе к Пасхе. Как отправилась она деревенскими задами в «лазоревый Царьград», куда манил ее «в незаходимом свете Феодор Стратилат» и домчал в розвальнях лихой ямщик Ваня, и где встретила ее в предивной, благоуханной горнице Сама Богородица «Утоли Печали» и повторила ей пророчество Нафанаила и о «сыне-сладкопепце», и о близящейся «године гнева» («В гробу святая Русь»). А на возвратном пути сбросила ее кибитка в сугроб, в лесных дебрях, и попала она ненароком в медвежью берлогу (что это, продолжение сна или новая явь — неясно, да и не важно в мифологическом пространстве этого ключевого эпизода). И хозяин тайги в своей сладкой зимней дремоте, куда вдруг примешалась горячая любовная струя, «обнял напоследки» Парашу как «разлапушку свою», оставив когтистый след страсти на ее груди. Погибнуть бы тут девице от тяжких звериных объятий, да вызволил ее из медвежьего полона Федор Калистратов, ставивший о ту пору силки в лесу и набредший на ту же берлогу. Но смертельно поранил его в схватке медведь, и умирающему избавителю Параша предлагает себя в жены («Братец милый, Коль сердце не остыло,— Христос венчает нас!»). «Брачною могилой» обернулся этот союз, и со-

единилась Прасковья с суженым китобойцем-вдовцом сама уже сокровенно-сердечной вдовой.

На этом густом, сновидчески-мистическом эпизоде и завершает Клюев первую часть поэмы, начертав в таком эпически-мифологическом ключе, так сказать, генетическую предысторию своего рождения. Известно, что мифологическое сознание считало необходимым для фигуры героя, личности мироустроительной, водителя своего рода, интимную причастность к мирам не только духовным и человеческим, но и животнo-природным. Избранное дитя Параскевы хотя и происходило, буквально говоря, от семени китобоя, но выткалось в лоне женщины, одновременно лелеявшей любовь к двум женихам, двум Федорам, небесному и земному, и вместе — пусть в какой-то сновидческой, психейной реальности — вступившей в брак со зверем из разряда тотемических предков древних жителей леса. Три уровня бытия — небесно-святой, человеческий и звериный — коснулись тайны рождения певца Святой Руси, ее заповедных ценностей и идеалов, обусловив особое универсально-вещное восчувствие мира, способность пророчески прозревать ход событий и даль времен.

Кстати, первая часть клюевской поэмы приводит на ум сравнение ее с «Евгением Онегиным», на которого как на единственный великий роман в стихах в русской литературе не мог не оборачиваться Клюев, пустившийся в свое грандиозное художественное начинание. Впрочем, здесь есть явные аналогии: история сборов и поездки Параши (вывоз Татьяны в Москву, тоже подробно расписанные деревенские сборы, потом дорога и знаменитый въезд в первопрестольную), ее гощение, посиделки (тоже своего рода «ярмарка невест», как Москва для Татьяны), даже данный ей судьбой годящийся в отцы китобой (Татьянин муж-генерал), не говоря уже о *зверином* сне пушкинской героини...

Пушкинским смыслом овеяно творческое визионерство Клюева, представляющее в ключе «сна» и «снов». Вспомним необычное употребление в поэзии Пушкина слова «сон» как такого состояния души, когда она, бежав рассеяния, забот и страстей, погружается в какую-то свою заветную глубину, где расцветает жизнь поэтического воображения, питаемая тайными источниками дорогих образов, воспоминаний и надежд: «сны задумчивой души», «сны поэзии святой», «мечтанья неземного сна», «сон воображения», «творческие сны», «люблю мечтать, заснувши наяву», и, наконец, поэтическая формула такого состояния, более чем близкая автору «Погорельщины» и «Песни о Великой Матери»:

Бывало, милые предметы
Мне снились, и душа моя

Их образ тайный сохранила;
Их после муза оживила.

А вот у Клюева: «Бревенчатый сон предстает наяву», тот «акафист из рудых столпов», что «цветет в сутеменки, пылает в зарань», который воздвигли «с товарищи мастер Аким Зяблецов». Свое сновидческое и творческое состояние поэт сближает самым прямым образом:

Глядятся звезды в Светлояр,—
От них мой сон и певчий дар!

Именно в первой части «Песни о Великой Матери» ткань рассказа о былом пронизывают и теплые струи лирических отступлений (правда, не легко-ироничных, как часто в «Евгении Онегине», а колыбельно-любовных), внося щемяще-проникновенную ноту: из *сегодня, сегодняшней* нежности и боли стареющего, отвергнутого эпохой поэта, отгоняющего предчувствия о скором конце.

Вторая часть «Песни о Великой Матери» погружает нас в детство поэта, его трепетную любовь к матери («Я помню лик... О Боже, Боже! С апрельскою березкой схожий...»), их душевно-мистическую близость, учебу у нее по древним раскольничьим и православным, а также восточным рукописям и книгам, пребывание в Соловецком монастыре, куда отправила его мать, оберегая своего необыкновенного Николеньку (слух о котором уже пошел по поддонной Руси) от имевших на него виды «скопцов с дамасскими ножами», и, наконец, его возвращение домой и смерть Прасковьи Клюевой. (Вот так видит здесь автор в развернутом, тонко разработанном поэтическом *сие* — с некоторыми хронологическими сдвигами, стяжениями, но архетипически точно — эпизоды своей жизни, уже рассказанные им в «Гагарьей судьбине».)

Эзотерической сердцевиной этой части становится эпизод потайного Собора Святой Руси, созданного по повелению старообрядческого «маминоного» свитка. В «подземную храмину», путь в которую указывает Денисов крест, святое и скорбное место массового самосожжения, «стеклись лики»; каждая фигура тут легендарна: это и «лесной Христос» Макарий с Алтая, который и вел Собор, и столпник с Афона Агат, и дева Елпатя из Ветлужского скита, и суфий Абаз, и хлысты с рязанских кораблей, и скопцы, и свои «поморские братья и отцы»... Под сводами этой «подземной горницы» в недрах Матери-земли вновь прозвучали те же страшные пророчества о будущем России, что мы уже слышали в первой части. На этот раз они более пространны и точны. Макарий начинает с адского мотива надвигающихся Железа и Машины, «стальной шуки», что «пожрет» Русь. Перед его проницающим толщю времени взором

встает картина *обездушивания* священных вещей земледельческого уклада: «О горе, горе! Вижу я В огне родимые поля,— Душа гумна, душа избы, Посева, жатвы, бороньбы, Отлетным стонет журавлем! <...> Убита мать, разграблен дом, И сын злодей на пепелище Приюта милого не сыщет...». В поддержку и углубление «медвежьей мудрости» Макария запела древняя суфийская лира Абаза. И дано ей было проникнуть в тот зловеще-мистический процесс, каким сатанинские силы всеивают свои ядовитые семена в людей, как «змея вселяется в приплод» и ад высылает «нянюшку — змею Питать дитя полынным жалом», чтобы породить «матереубийцу»: «Он народился вороватый, С нетопырем заместо сердца, Железо — ребра, сталь — коленцы, Убийца матери великой!..» И вновь рисует поэт свой излюбленный образ отлета с русской земли ее святынь, на этот раз самых знаменитых северных церквей и храмовых ансамблей, образ, здесь особо впечатляющий своей панорамностью и мощью. И только дева Елпатея не простирает руки вослед этому возносящемуся видению; ее выбор неколебим: остаться навсегда с тем, что ей дороже всех небес и блаженств («О Русь, о горлица моя!..»), обернуться на этой земле и врости в нее «полевым плакучим маком».

И только развернув этот хор пророческих голосов и видений, поэт дает нам понять, что шел он изнутри самого отрока Николая в его вещем сне. Но неистощим он в своей тоске по былой красоте, в своей мысли о последствиях ее убиения, и уже устами своей матери поет былинную песнь все о том же, достигая невероятного градуса ясновидения:

А и стали красоту пытаться-крестовать:
Ты ли заря, всем зарницам мать?
Отвечала краса: Да!
Тут ниспала полынная звезда,—
Стали воды и воздуха желчью,
Осмердили жизнь человечью.
А и будет Русь безулыбной
Стороной нептичной и нерыбной!

Пророчества о горько-полынной судьбе родины, захватывая немалые времена ее будущего *плененного* бытия, идут в этой части непрерывно, прошивая ее ткань нагнетающим скорбную эмоцию лейтмотивом. И в соловецком эпизоде поэт не преминет привести целый плач древнего схимника Савватия, несколько лет наставляющего юного Николая в монастырском послушании:

Безбожие свиной хребет
О звезды утренние чешет,
И в зыбуны косматый леший
Народ развенчанный ведет.

Никола наг, Егорий пеший
Стоят у китежских ворот!
Деревня в пазухе овчинной,
Вскормившая судьбу-змею,
Свивает мертвую петлю...

И на возвратном пути из Соловков домой через лес, несущий следы хищнического разорения, уже само солнце рыдает:

Антихрист близок! Гибель, гибель
Лесам, озерам, птицам, рыбе!..

Близящаяся кончина Прасковьи, осознанная, спокойно ею принимаемая, прямо связывается с самим состоянием мира: «Я умираю от тоски, От черной ледяной руки <...> Я чувствую у горла нож И маюсь маятой всемирной — Абаза песенкою лирной, Что завелась стальная вошь В волосьях времени и дней,— Неумолимый страшный змей По крови русский и ничей!» Эта смерть — символический прообраз грядущей гибели русской Матери-земли, Святой Руси, но прообраз не тяжкий и безнадежный, а благообразный и благостный. Ее подготовка к своему земному концу, пение ею псалмов и хоралов, явившиеся к смертному одру «три старца — Перския земли» с котами, «венцом и саваном из тафты» в качестве последних даров (этакие погребальные *волхвы!*), благоуханное миро, пахнувшее из иконы «на смертные каноны», лучащаяся светом неопалимой купины горница, голос и сошествие с иконы «друга желанного», Федора Стратилата, проводить Параскеву «в путь далекий», коленопреклоненная толпа в саду, куда «все прибывали китежане», посвященные Святой Руси,— все это создает монументальную, грандиозную фреску Успения Великой Матери, со всем веером смыслов такого священного действия: *ухода, перехода, горнего охраняющего пребывания и будущего возвращения*. И каким несказанной красоты плачем, на одном тонко-филигранном образе, на одном тихом, сердечном дыхании завершает осиротевший поэт! Приводить его можно или целиком, или никак. Поверьте или прочтите сами!

Третья часть поэмы — воистину «гнездо», о пяти стихотворных углах; оно вместило в себя целую двенадцатилетнюю эпоху — от первой мировой войны, прямо столкнувшей русскую деревню, в лице ее солдат, «рати еловой», с городским духом («А вот и столица — железная клеть, В ней негде поплакать и душу согреть...»), с новыми городскими идеями («Пролетарии всех стран...»), до современности поэта, осуществившей все те пророчества, что сотрясали первые две части поэмы. Поэт отмечает последние роковые вехи, приведшие к этому горестному финалу: застыла народная душа «голледицей на полях» мирового братоубийства, и царская, скрепляющая страну и народ власть (ее Клюев здесь явно с новым сочув-

ствием переоценивает, по сравнению со своими ранними и революционными стихами), не там увидела народную спасительную силу, не в чистом ее выражении в той же «соловецкой белой Руси» с праведным «Нилом с Селигера», а в «шалльной рубахе и цыганского плиса» портах того, кто, «домовому и облачку брат», кощунственно-растленно совместил в себе крайности и бездны («маску рысиной оглядки, Где с дитятей голубится черт»). В прилегающем эпизоде беседы с Распутиным в Царском селе (в «Гагарьей судьбине» такая встреча происходит на городской квартире «старца» Григория) поэт уже решительно отгораживает себя от него, мифологически сгущая демонические грани Распутина, рисуя пляс его с козлом и то, как при этом «царский сад, уже померкший, Весь просквозил нетопырями, Рогами, крыльями, хвостами. <...> Окрест же сельского чертога Залег чешуйчатой дорогой С глазами барса страшный змей». Здесь же с явной симпатией рисует поэт гуляющего у пруда государя («Как перл на дне, увидел я Впервые русского царя») и вместе метафорически-сгущенно отмечает ту преграду, что легла между ним и «рощей» души поэта: «Но между рощей и царем Лежал багровый липкий ком!», ком уже пролитой народной крови, и повернул царь не к поэту, а назад, туда, где «залег с хвостом змеиный барс», из невидимой распутинской адской свиты. Именно в этом куске вновь создается особо стяженно-мифологическое пространство: тут и Распутин, и царь, и эмблематический образ Есенина, и его судьбы, который возникает из хлыстовского радения под водительством старца Селиверста, происходящего в ночь после свидания с Распутиным, кстати, оказывающейся и ночью его убийства:

Какие сладкие напитки
Сварил нам старец Селиверст!
Круг нецелованных невест
Смыкал, как слезка перстенок,
Из стран рязанский паренек.
Ему на кудри меда ковш
Пролили ветлы, хаты, рожь,
И стай, в коноплю синицы,
Слетелись сказки за ресницы.
<...>
И Селиверст, всех душ свекровь,
Рязанцу за уста-соловку
Дал лист бумаги и... веревку.

Вся история духовного наставничества Клюева, его дружбы с Есениным сжимается в один их диалог после «братчины радельной», который переходит в сцену агонии «дымящегося» в сугробе над полыней Распутина. Тот просит как последнюю надежду на спасение у земляка-Клюева подаренный ему накануне свой мидий-

ский крест с индийским приворотным зельем, но... «Навел я руку в мглистый рот, И... ринул страшный приворот! Со стоном обломилась льдина». Разоблачительной зловещей эпитафией недавно все-сильному «старцу» легли следующие строки поэта:

Ты показал крутые рожки
Сквозь бранный порох, козлозад,
И вывел тигров да волчат
От случки со змеей могильной!
России, ранами обильной,
Ты прободал живую печень...

А каким совсем иным — нежным, прощальным, поэтическим «поцелуем» убиенному цесаревичу, несостоявшемуся наследнику пустившейся во все тяжкие России, прозвучало ранее в этой части:

Слишком тяжкая выпала ноша
За нечистым брести через гать.
Чтобы смог лебеденок Алеша
Бородатую адскую лошадь
Полудетской рукой обуздать!

И еще раз образ младшего песенного брата возникает в дни, когда пишется сама поэма, уже «на Богом проклятой земле», где «новоселье правят бесы»; «Бежим, бежим, посмертный друг, от черных и от красных вьюг»... туда, туда, за дальний перевал, куда ведут нас журавли: «Домой, На огонек идите прямо, Там в белой роще дед и мама!» И происходит желанная — пока лишь в глубине грезящей души поэта — встреча со всем сонмом Святой Руси: «С хоругвями, навстречу нам Идет Хутынский Варлаам, С ним Сорский Нил, с Печеньги Трифон, Борис и Глеб — два борзых грифа... И Анна с кашинских икон...».

И символическим залогом такой возможности, но уже *реальной*, и для всей России, становится финальный, пусть только намеченный образ шестнадцатилетней Настеньки, дочери той самой Аринушки, что стала падчерицей своей подруги Параши, когда та вышла замуж за ее отца-китобоя. Тем самым Настя приходится внучкой Параскеве, Великой Матери. В юном ее лице как будто возродилась та первоначальная, еще не обесчещенная Анастасия из «Погорельщины», встала в своей сияющей красоте и чистоте, вновь домогаемая женихами со всех концов северной земли. И хотя мил ей, о, сколь уже редкий для новых дней наследник старых легендарных мастеров, «сын косторезчика — Феодор», не поется ей «о супружеском венце». Отпевает-отчитывает она тех сгинувших «святых девушек России», кого «гробовые давят доски и кости обглодали волки», но на то она Анастасия-Воскресение, чтобы пророчить:

Но грянет час — в лазурном шелке
Вы явитесь, как звезды, миру!

Да, поэма окончательно не завершена, но сошлись ее ценностные начала и концы, основные ее смысловые, символические, художественные линии прочерчены и свиты в органическое, совершенное целое. И истинным чудом выглядит то, что поэт, уже закланый эпохой, успел на прощание махнуть этим светлым, несущим высшую надежду образом Анастасии-Воскресения, всегда бывшим для него самым дорогим и заветным.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Клюев Н. Гагарья судьбина // Север. 1992. № 6 С. 152. (Публикация А. И. Михайлова.)
- 2 Подробнее об истории отношений Клюева с голгофскими христианами и с И. П. Брихничевым см.: *Базанов В. Г.* С родного берега. О поэзии Николая Клюева. Л., 1990. С. 91—104 и *Азадовский К.* Николай Клюев. Путь поэта. Л., 1990. С. 97—98 и 125—131.
- 3 *Свенцицкий В.* [Предисловие] // *Клюев Н.* Братские песни. М., 1912. С. VI.
- 4 Там же. С. XI.
- 5 *Брихничев И.* Что такое голгофское христианство? М., 1912. С. 8.
- 6 *Брихничев И.* Огненный сеятель. М., 1913. С. 24.
- 7 В статье «Николай Клюев. Материалы для биографии» Борис Филиппов ссылается на свидетельство известного философа, активного участника Петербургского религиозно-философского общества, одного из авторов программных сборников «Проблемы идеализма» и «Из глубины» С. А. Алексеева-Аскольдова о том, что Н. Ф. Федорова Клюев «знал превосходно». См.: *Клюев Н.* Соч. Т. 1. С. 50.
- 8 Там же. Т. 2. Мюнхен, 1969. С. 50.
- 9 *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. II. М., 1995 С. 311.
- 10 *Клюев Н.* Соч. Т. 2. С. 363.
- 11 Там же. С. 368.
- 12 *Клюев Н.* Сорок два гвоздя // Слово. 1990. № 4. С. 64. 2 стлб. (Подготовка текста и примечания С. И. Субботина.)
- 13 *Клюев Н.* Соч. Т. 2. С. 367.
- 14 См.: Наш современник. 1993. № 1. С. 92—99 (публикация С. Волкова).
- 15 См *Клюев Н.* Мертвая голова // Новый журнал. Л., 1991. № 4. С. 9. (Публикация и примечания А. И. Михайлова).
- 16 См. строки из письма Клюева к В. Н. Горбачевой от 25 июля 1935 г.: «Пронзают мое сердце судьба моей поэмы “Песнь о Великой Матери”. Создавал я ее шесть лет. Сбирал по зернышку русские тайны. <...> Нестерпимо жалко». (Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы // Новый мир. 1988. № 8. С. 186 (публикация, вступительная статья, подготовка текстов и комментарии Г. С. Клычкова и С. И. Субботина)).

СТИХИИ РУССКОЙ ДУШИ В ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА

К. Мочульский говорил, что все сборники Есенина, все его стихотворения — главы и «песни одной большой поэмы»¹, поэмы о России. С подобной оценкой согласиться можно с тем лишь уточнением, что Россия — это и ее природа, и ее история, и ее исконный мужицкий житель, и ее блудный городской сын, и русская идея, и особая русская душа, и конкретная личная судьба поэта. Точное определение творческого наследия Есенина как «лиро-эпического романа-эпопеи», «единого “произведения”, в центре которого стоит образ Автора, слитый с Россией, со всем миром в его бесконечности»², дал А. Н. Захаров в обобщающем труде «Поэтика Есенина».

Сколько раз сам поэт проникновенно исповедовал любовь к родине как главное, неизываемое свое чувство, и сколь часто его определяли как русского, удивительно национального творца, выразившего в своих стихах склад и строй русской души! То, что мы встречаем в поэзии Есенина, это не русский характер, уплотненный бытом, конкретной реальностью, в многообразии его социальных типов, который рисовала отечественная реалистическая проза и драматургия,— речь идет, скорее, об основных началах, устремлениях, стихиях народной души. О них, кстати, немало толковала русская религиозно-философская мысль: славянофилы, Н. Федоров, Вл. Соловьев, Е. Трубецкой, Н. Бердяев, Л. Карсавин, И. Ильин, Г. Федотов и др.

Входя в поэтический мир раннего Есенина, мы прежде всего сталкиваемся с бредущим по лицу русской равнины странником «с бродяжной палкой и сумой», молящимся в пути «на копны и стога»; в сердце его — грусть «о прекрасной, но нездешней, неразгаданной земле», что и манит его вдаль, туда-туда, где, чудится, вот-вот блеснет незакатный райский луч, где найдется всему разрешение и утление. Вот архетипическое выражение этого образа в «Миколле» (1913—1914): «И идет стопой неспешной По селеньям, пустырям: “Я жилец страны нездешней Прихожу к монастырям”», где монастыри — избранные святые вехи пути, символические хранилища высшего чаяния, откуда ближе горнее. В этом странническом начале, взыскующем града, «иной земли», наиболее чисто и глубоко выразился эсхатологизм народной души, алкание последних времен и сроков, грядущего преображения. Г. Федотов, много размышлявший над типологией русской душевности, писал о том, что в типе

странника, бегуна, искателя «живет по преимуществу кенотический и христоцентрический тип русской религиозности, вечно противостоящий в ней бытовому и литургическому ритуализму»³.

Есенинские странники несут в себе образ Христа, Христа самоубиженного, принявшего «зрак раба», такого смиренного и убогого в Своем земном умалении, что поэт все боится не признать Его, пройти мимо:

И в каждом страннике убогом
Я визнавать пойду с тоской
Не помазуемый ли Богом
Стучит берестяной клюкой

И может быть, пройду я мимо
И не замечу в тайный час,
Что в елях — крылья херувима,
А под пеньком — голодный Спас.

(«Не ветры осыпают пущи...», 1914)

В есенинском мире как-то удивительно перекликаются, *соответствуют* друг другу «кроткий Спас», русская природа, сама Россия и русский человек. Вот он, кенотический лик России: «Край мой заброшенный, Край ты мой, пустырь, Сенокос некошенный, Лес да монастырь», такой пронзительно-душевный, *умаленный*, не заставленный, как другие края, яркой, многообразной предметностью, что кажется — через него проскваживает уже чистое бытие и рождается впечатление какой-то призрачности его существования: «Уж не сказ ли в прутнике Жисть твоя и была, Что под вечер путнику Нашептал ковыль?». «Родина кроткая», «край ты мой забытый, край ты мой родной», русская природа в своей скудной, нищей, пронзительно-убогой, смиренно-умиленной красе, которую «Не поймет и не заметит Гордый взор иноплеменный» (Тютчев), являет собой у Есенина как бы огромный, природно-пейзажный аналог кенотического Христа, Того, Кто еще у Тютчева «в рабском виде» «исходил, благославляя», русскую землю. И русский человек в этой своей страннической ипостаси, убогий, смиренномудрый, метафизически-пронзительный, уподобляется Иисусу: «в черных бедах Скорбью вытерзанный люд», «Лица пыльны, загорелы, Веки выглядала даль, И впилась в худое тело Спаса кроткого печаль».

Русские религиозные философы и многие писатели (вспомним хотя бы Достоевского) видели, говоря словами Г. Федотова, «в русской мучительной, кенотической жалости <...> основное различие нашего христианского типа от западной моральной установки»⁴. Я бы отнесла к такой же «кенотической жалости» и поразительное отношение Есенина к животным: сочувствие к меньшей твари, переживание ее страдания и боли изнутри ее самой (как в трех сти-

хотворениях 1915 г.— «Корова», «Песнь о собаке», «Лисица»), за чем стоит какая-то почти эдемская ответственность человека за «братьев наших меньших», приданных Богом своему «венцу творения» на мудрое и любовное водительство.

Есенин начинал с полного миро- и жизнепрятия с верой в возможность их восхождения и преображения:

Чую радуницу Божью —
Не напрасно я живу,
Поклоняюсь придорожью,
Припадаю на траву.

(«Чую радуницу Божью...», 1914)

В природе «между сосен, между елок, меж берез кудрявых бус» ему «мерещится Иисус», Тот зовет его «в дубровы», что торжественно преображаются («И горит в парче лиловой Облаками крытый лес») и сходит на поэта «голубиный дух Словно огненный язык», пророческое вдохновение, как когда-то благодать на апостолов. Сама природа в многообразии ее стихий и тварей сакрализуется, предстает как храм, как Богоприрода. «Белый перезвон» берез звучит как «утренний канон», «рыжие стога» стоят церквями, «черная глухарка к всеобщей зовет», «у лесного аналога Воробей псалтирь читает», «литии медовый ладан» источают рощи и луга, «свечкой чисточетверговой Над тобой горит звезда», «заря молитвенником красным Пророчит благостную весть», «схимник-ветер» «целует на рябиновом кусту Язвы красные незримому Христу», «галочья стая на крыше служит вечерню звезде», «и мыслил и читал я по библии ветров», «я пришел к твоей вечерне Полевая глухомань», «звенят родные степи Молитвословным ковылем», «я молюсь на алы зори, Причащаюсь у ручья»... Здесь же в природе все время мелькает легкий силуэт Спасителя, она же встречает Его как Царя обновленной твари:

Кто-то в солнечной сермяге
На осленке рыжем едет.

Прядь волос нежней кудели,
Но лицо его туманно.
Никнут сосны, никнут ели
И кричат ему: «Осанна!».

(«Сохнет стаявшая глина...», 1914)

В стихах поэта 1910-х годов идет непрерывная внехрамовая литургия Земли, словно готовящейся отплыть к иным, нездешним берегам, отплыть всем собором божьей твари («Знаю, мать-земля черница, Все мы тесная родня»), преобразиться составом своих стихий и начал. И как *природные* далеких космических тел и близких

стихий в поэзии Есенина происходит их образное *оживотворение*: «Небо словно вымя, Звезды как сосцы», «тучи с ожереба Ржут, как сто кобыл», «синий сумрак, Как стадо овец», «ягненок кудрявый — месяц Гуляет в голубой траве», «Пляшет ветер по равнинам, Рыжий ласковый осленок».

Именно «литургизация» (по выражению К. Мочульского) природы как устойчивая черта поэтики Есенина 1910-х годов создает мощное мировоззренческое качество, связанное с мессиански-эсхатологическими чаяниями открытия пути в «божий терем», к «прекрасной, но нездешней, неразгаданной земле», причем в особой крестьянско-христианской их огласовке (которая особенно и мощно зазвучит в небольших библейских поэмах 1917—1918 гг.).

Разошлись мы в даль и шири
Под лазоревым крылом.
Но сзовет нас из псалтыри
Заревой заре псалом.

И придем мы по равнинам
К правде сошьяго креста
Светом книги Голубиной
Напоить свои уста.

(«Алый мрак в небесной черни...», 1915).

Вспомним в метафизическом портрете, точнее — кенотическом лике русского человека, такой штрих: «веки выглодала даль»: *даль* — вот оно, главное слово, основная физическая реальность, что сформировала русскую душу, особенно в ее страннической ипостаси. Как отмечал Н. Бердяев, «в душе русского человека есть такая же необъятность, безграничность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине»⁵. И такая же тоска, «тоска бесконечных равнин», что проникает в эту бесконечную разомкнутость жизненного пространства — а она зовет и обещает заповеданное за далеким, но все никак недостижимым горизонтом: «О сторона ковыльной пуши, Ты сердцу ровностью близка, Но и в твоей таится гуще Солончаковая тоска» («За темной прядью переlesiц...», 1916).

Через лирическую исповедь поэта проходит и другой поворот темы странничества, идущий от христианского восчувствия смертного, переходящего статуса человеческого бытия («странники и пришельцы на земле» — Евр. 11:13): «Там, где вечно дремлет тайна, Есть нездешние поля. Только гость я, гость случайный На горах твоих, земля». «В этом мире я только прохожий», «Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник», «Не вернусь я в отчий дом, вечно странствующий странник»... Не избежал поэт и искуса этакого буддийского бесстрастия, обнаружив восточный замес в русской

душе, когда ее трогает холод безочарования, сомнения и тихого отчаяния («Но равнинная синь не лечит»), когда «ничего не желать» предстает верхом земной мудрости, ищущей покоя, избавления от страдания, которое всегда рождается от уязвленности желанием и страстью:

И так радостен мне над пущей
Замирающий в ветре крик:
«Будь же холоден ты, живущий,
Как осеннее золото лип»

(«Песни, песни, о чем вы кричите?..», 1917)

С этим искусом связан и особый, безнадежный, «падший» вариант странничества — тяга к бродяжничеству. Страннику, пусть в далекой и неопределенно-мечтаемой дали, но маячит «нездешняя земля»; «дух бродяжий» лежит в другой плоскости, безочарованной, отчаянно-лихой, когда уходят все иллюзии и даль тянет затеряться, кануть среди природы неизвестным никем, никому ничего не должным, сгинуть бесследно.

Нет любви ни к деревне, ни к городу,
Как же смог я ее донести?
Брошу все. Отпущу себе бороду
И бродягой пойду по Руси.

Позабуду поэмы и книги,
Перекину за плечи суму,
Оттого что в полях забулдыге
Ветер больше поет, чем кому.

Провоняю я редькой и луком
И, тревожа вечернюю гладь,
Буду громко сморкаться в руку
И во всем дурака валять.

И не нужно мне лучшей удачи,
Лишь забыться и слушать пургу,
Оттого что без этих чудачеств
Я прожить на земле не могу.

(«Не ругайтесь. Такое дело!..», 1922)

Ветер, пурга, вьюжное, мутно-рассеянное состояние стихий — природные аналоги такого состояния и склонения души: расточить себя в мире, не знать, не помнить, пропасть... Бердяев, как известно, утверждал антиномичность русской души, связанную, по его мнению, со смешением в ней двух потоков: восточного и западного, не сумевших претвориться в ней в «цельный, оформленный организм». Он писал об *апокалиптичности* и *пигилизме* русского мироощуще-

ния, как нераздельных лице и изнанке, позитиве и негативе одной устремленности к предельному и абсолютному — при провале промежуточных, нормально-гуманистических, историко-культурных звеньев. Пока русская душа находится в состоянии веры — она апокалиптическая, после потери ее — впадает в нигилизм (хотя может при этом сохранить высокий градус, накал особой псевдо-религиозной веры). Как выразительно отметил философ, русский человек «хочет, чтобы поскорее все кончилось или всем или ничем»⁶.

Интересно, что этот бродяжий зов нередко обнаруживает себя у Есенина в связи с разбойной, лихой, удалой стихией русской души. Тут и деревенский «забияка и сорванец», и «Разбойник» («В чернобылье перелесиц С кистенем засяду я»), и хулиган, и богоборец революционных поэм. Вспомним раннее стихотворение Есенина «В том краю, где желтая крапива...» (1915):

Затерялась Русь в Мордве и Чуди,
Нипочем ей страх.
И идут по той дороге люди,
Люди в кандалах.

Все они убийцы или воры,
Как судил им рок.
Полюбил я грустные их взоры
С впадинами щек.

Но главное — сам поэт исповедует в себе ту стихию, что привела русский разбойный люд на «песчаную дорогу до сибирских гор»:

Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист.

И поведут тогда героя «по ветряному свею» (опять, как в мотиве бродяжничества, аукается эта буйно-разгульная стихия с ветром) «с веревкою на шее Полюбить тоску», и канет он в русском безбрежном пространстве, как никогда не бывший («Языком залижет непогода Прожитый мой путь»). Это разбойное, бродяжье начало явно содержит в себе самоубийственный, самоистребительный, *нигилистический* импульс:

Устал я жить в родном краю
В тоске по гречневым просторам,
Покину хижину мою,
Уйду бродягою и вором.

Заметьте, для различения *страшичества* и *бродяжничества* насколько невозможно было бы сочетание «странником и вором».

И вновь вернусь я в отчий дом,
Чужою радостью утешусь,
В зеленый вечер под окном
На рукаве своем повешусь.

И конец опять — жалок и бесследен («И необмытого меня Под лай собачий похоронят»), и Русь в такой своей ипостаси, разгульной, безнадежной, тоскливой,— все в том же неизменном ходе вещей:

А месяц будет плыть и плыть,
Роняя весла по озерам,
И Русь все так же будет жить,
Плясать и плакать у забора.

(«Устал я жить в родном краю...», 1916)

Вместе с тем именно мятежное, бунтарское начало смело ставляет поэта лицом к лицу с миром и Богом — и тогда он дерзает вопрошать Творца, недоумевать, сомневаться, даже гневаться и свергать Его. Это ярко выявится в «Инонии», «Небесном барабанщике», «Пантократоре», но вот чуть более раннее заявление такого дерзания в стихотворении «О Русь, взмахни крылами...» (1917), где Есенин определяет свое особенное лицо в кругу творческих собратьев — Кольцова, Клюева, Чапыгина:

А там, за взгорьем смолым,
Иду, тропу тая,
Кудрявый и веселый,
Такой разбойный я.

Долга, крута дорога,
Несчетны склоны гор;
Но даже с тайной Бога
Веду я тайно спор.

То, что было тайным, становится оглушительной явью в небольших поэмах 1917—1918 гг., где в крестный, судьбоносный час сошлись и по-новому ярко преломились основные стихии русской души.

Библейские поэмы Есенина — ценный документ русского мессианского сознания и его метаморфоз во время революции. Интересно рассмотреть эти одиннадцать поэм в той последовательности, в какой они создавались и печатались в этот период необычайного духовного и творческого подъема поэта.

«Товарищ» (март 1917 г.), вещь в свое время весьма популярная, переведенная сразу же на ряд иностранных языков, интересна тем, что в ней в связи с февральской революцией появляется, еще до блоковских «Двенадцати», образ Христа, на этот раз младенца Иисуса

(единственного, вместе с кошкой, «товарища» маленького Мартина), сошедшего с рук иконной Богоматери и «сраженного пулей» вслед за отцом Мартина. С такой неожиданной трагической ноты, с предчувствия, что грядут кровавые, жестокие времена, что новое, столь воодушевлявшее многих слово «рре-эс-пуу-ублика» вовсе не поет райскими голосами, а скорее грохочет железом, и начал Есенин свою поэтическую мистерию революции. Начал, чтобы как будто сразу на время об этом забыть.

«Певущий зов» (апрель 1917 г.) уже напоен надеждами и упованиями, мечта так разогрета, что, кажется, осуществляется на глазах, *здесь и сейчас*. Тон взят — и уже надолго — взволнованно-пророческий, местами ликующий и экстатический. Идет крещение Земли в новую веру («Радуйтесь! Земля предстала Новой купели!», в которой главное — изъятие радикального зла из ткани вещей этого мира («И змея потеряла Жало»). Адресат поэта — сама Россия («О Родина, Мое русское поле»), русский народ, занявший место избранного народа Божия, — и в знак этого поэтическая метафора Есенина: сыновья России, «остановившие На частоколе Луну и Солнце», — что, как известно, было когда-то дано Господом иудеям. Зачинается тема Руси мужичьей, страны народа-богоносца, мессианской колыбели, «мужичьих яслей», где рождается новая религиозная идея («Новый Назарет») с какими-то важными поправками к новозаветному благовестию. В атмосфере кануна мессианского царства звучат торжественно-славословящие возгласы: «Хвалите Господа! Свет за горами», разливается какое-то ветхозаветно-псалмопевческое ликование. Запад не может понять, почувствовать сути новозаветного благовестия, узреть свет преображения, идущий с Востока: «Сгинь ты, английское юдо <...> Наше северное чудо Не постичь твоим сынам! Не познать тебе Фавора, Не расслышать тайный зов!..». «Она загорелась Звезда Востока!» — восставший суровый пророк, приуготовляющий, как когда-то, новые пути, Иоанн Креститель вновь зовет и грозит: «Опомнитесь!» Явное предвосхищение мотива блоковских «Скифов»! Как и призыв к братству и единению, братотворению всех народов Земли. Правда, в отличие от автора будущих «Скифов» Есенин решительно отказывается от насилия, от культа бесстрашия и бранного мужества:

Люди, братья мои люди,
Где вы? Отзовитесь!
Ты не нужен мне, бесстрашный,
Кровожадный витязь.

Не хочу твоей победы,
Дани мне не надо!

Все мы — яблони и вишни
Голубого сада.

Все мы — гроздья винограда
Золотого лета...

Пока хоть какое-то конкретное содержание Новой Вести заключается в идее братства всех живущих. В это время о братстве гремела и пролетарская лира в своей мечте об обновленной Земле, но сколь маршево-бравурно, с резкими, а то и яростными акцентами борьбы, уничтожения врага, человекобожеского титанизма. А как проникновенно-мягко звучит пока эта тема у Есенина, еще не теряющего опору на Бога, милосердного Отца, что обещает всем улучшение Своей природе, обожение («Кто-то мудрый, несказанный, Все себе подобя»), учит «постигать и мерить. Не губить пришли мы в мире, А любить и верить!».

В «Отчаре» (19—20 июня 1917 г.) богоизбранный народ прямо предстает как народ-мужик, воплощенный в образе отчаря (от звательного падежа «отче» — новообразование самого поэта), обобщенно-мифическом образе всех отцов как одного отца, несущий черты и Святогора-богатыря («И горит на плечах необъемлемый шар!»), и глубинно-народного старообрядческого типа. Именно он, «чудотворец широкоскулый и красноротый», принимает в свои «корузные руки» того, кого в муках рождает сейчас «буйственная Русь», — «младенца нежного». Отчарь — тоже Мессия, но не железный, а от земли, от сохи, от природы, из недр мужицкой России; в отличие от своего пролетарского аналога, он не мстителен и грозен, а «свят и мирен», у кого «синь и песня в речах». Поэт, сам его сын, оттуда же, из крестьянских родовых глубин, призывает Отчаря в этот мессианский час к предельному максимализму в требованиях к бытию, в требованиях не социально-земного, а метафизического порядка: не то, чтобы «дайте землю и волю», а «пой, зови и требуй Скрытые брега!» Речь идет о том, чтобы преобразить земной шар («закинь его в небо, поставь на столпы!»), внести в земное существование новые принципы бытия: «Там лунного хлеба Златятся снопы, Там голод и жажда В корнях не поют, Но зреет однаждыный Свет ангельских юрт». Такое новое небесное питание (выраженное в свое время Христом в образе «воды живой», «хлеба живого») ликвидирует природную ненасытимость, царящую в животной пищевой пирамиде, дурную бесконечность пожирающе-кровяного алкания. Это уже, воистину, райское бытие, где ненависть окончательно преодолена, все прежние мстительные счета сняты — и эмблемой всеобщего прощения и любви встает такой образ: «И рыжий Иуда Целует Христа», но уже от души, не продажно-предательски («Но звон поцелуя Деньгой не гремит»).

И в финале поэмы разворачивается картина будущего мужицкого рая, где осуществляется народная мечта блаженного царства:

Там дряхлое время,
Бродя по лугам,
Все русское племя
Сзывает к столам.

И, славя отвагу
И гордый твой дух,
Сыченою брагой
Обносит их круг.

В мировоззренчески программной для Есенина статье «Ключи Марии» (сентябрь — ноябрь 1918 г.), говоря об искусстве будущего, что станет творчеством самой жизни, Есенин создает развернутый парафраз концовки «Отчаря», с той лишь разницей, что «русское племя» уже раздвигается до «всех племен и народов»: «Будущее искусство расцветет в своих возможностях достижений как некий вселенский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего дерева, имя которому социализм, или рай, ибо рай в мужицком творчестве так и представлялся, где нет податей за пашни, где “избы новые, кипарисовым тесом крытые”, где дряхлое время, бродя по лугам, сзывает к мировому столу все племена и народы и обносит их, подавая каждому золотой ковш, сыченою брагой»⁷.

В августе 1917 г. Есенин создает поэму «Октоих», где по-прежнему славит великий мессианский «счастливый и неисходный час» своей России с ее прекрасными коровьими глазами. *Корова* — важная семиотическая величина в творчестве поэта, один из центральных образов-знаков крестьянско-христианской, земледельческой страны: кроткая, ласковая, жизнеподательная кормилица (это тебе не коршун, не орел, не волк...), символически совмещенная с самой Россией, она приносит новый удой миру, «молоко» высшей мудрости. В Евангелии материальным образом нового учения было *вино, новое вино*, у поэтического пророка крестьянской России — это *молоко*.

Правда, образ нового благовестия не один, вот уже поэт-пророк несет родине свет истины — «солнце на руках», но опять же «как сноп овсяный». В этой поэме содержание Вести, помимо уже высказанного идеала братства и любви расширяется, включая и идею активности самих людей в стяжании преображенного строя бытия:

Плечью трясем мы небо,
Руками зыбим мрак
И в тощий колос хлеба
Вдыхаем звездный злак.

<...>

Овсом мы кормим бурю,
Молитвой поим дол,
И пашню голубую
Нам пашет разум-вол.

Широк диапазон преобразовательных работ этой, говоря словами Федорова, «небесно-земледельческой культуры»: тут и усмирение бурь, и вызывание дождя по своей воле, и разумная регуляция земледелия... И это онтологическое дело устройства «мужицкого рая» осенено Богоприсутствием, Божьей благодатью:

И ни единый камень,
Через пращу и лук,
Не подобьет над нами
Подъять Божьих рук.

Иначе говоря, никто не в силах разрушить этот Богочеловеческий союз. Недаром тут же обращение и к Деве Марии, вставшей особой посредницей между Богом и родом людским, к коему Она принадлежит как избраннейший его цветок, с просьбой об очищении и сугубой благодати

О Дево
Мария! —
Поют небеса —
На нивы златые
Пролей волоса.
Омой наши лица
Рукою земли...

Сюда, в столь явственно уже встающий в мечте рай, «с-за гор вереницей Плывут корабли. В них души усопших И память веков», т. е. то, чего как раз не хватает для полноты устрояемого блага. Плывут они сюда для встречи с оставшимися на земле и вечного уже свидания — так промелькнул этот образ-мотив. Душа поэта не приемлет разделения: впустить надо всех, кто рвется сюда, даже если найдутся протестующие против этого, те, кто, по мнению поэта, сохранил еще рабское сознание: «О горе, кто ропщет, Не снявши оков! Кричащему в мраке И бьющему лбом Под тайные знаки Мы врат не сомкнем».

В «Октоихе» особенно ярко выражено то восчувствие нашей космичности, причастности и земле, и небу, о котором так много писал Есенин в связи с народным мироощущением в «Ключах Марии»: «Созвездий светит пыль на наших волосах. Шумит небесный кедр», и в нашу земную юдоль, «на долину бед Спадают шишки слов», что несут весть о нездешнем и чаемом: «Поют они о

днях Иных земель и вод, Где на тугих ветвях Кусал их лунный рот...»).

И вот уже порыв к преобразению охватывает всю природу: «Осанна в вышних! Холмы поют про рай». И что провидит поэт «в том раю»? — Да, свой «отчий край» и более того, дорогих усопших, кого он отчаялся разбудить «своим напевом» в стихотворении «Проплясал, проплакал дождь весенний...»:

Под Маврикийским дубом
Сидит мой рыжий дед,
И светит его шуба
Горохом частых звезд.

Но поэт еще на земле, и с ее холмов «не долетает голос в его далекий берег, не долетает крик “О отче, отзовись...”». Земля и небо еще разделены: *там* — наверху, возможно, и есть некий рай, мелькает видение деда в космическом расширении, в звездном декоре, но *здесь* — пока еще старая земная юдоль; впрочем, уже нет — ухо поэта слышит, что «земля поехала», что «звенит, как колос, С земли растущий снег: “Восстань, прозри и вижди!” <...> Вострубят Божьи клики Огнем и бурей труб...». Похоже, что Есенин на мгновение представляет себе христианское обетование Второго Пришествия, космической катастрофы и разлома, после которого ждет встреча всех со всеми, и с дедом тоже, — правда, спасение понимается здесь в ортодоксальной букве как выборочное: «Но тот, кто мыслил Девой, Взойдет в корабль звезды», корабль вознесения, что отчалит к тем самым мечтаемым «нездешним берегам».

«Пришествие», посвященное Андрею Белому, — поэма уже октября 1917 года; она звучит как очередное моление поэта Господу о преобразении своей родины («Господи, я верую!.. Но введи в свой рай Дождевыми стрелами Мой пронзенный край»), что жертвенно переживает свою Голгофу, свое распятие, чреватое возрождением-воскресением в новое бытие. И сливается ее образ и с образом Христа, что вновь «в прозревшей России <...> несет свой крест» («Опять Его вои Стегают плетью И бьют головою О выступы тьмы»), и с образом Богоматери («О Русь, Приснодева, Поправшая смерть! Из звездного чрева Сошла ты на твердь»), т. е. *идея* России, ее предназначение сошло со звезд, с неба. Но почему этот особый мессианский выбор пал именно на нее? Ответ не тот, что у пролетарских поэтов, нам уже известный — именно потому что это страна сельская, крестьянско-христианская, а не городская, пролетарская: «На яслях овечьих Осынила дол, За то, что в предтечах Был пахарь и вол».

Итак, речь идет о новом пришествии Христа, уже в Россию — и вновь через сгущение зла, муки, предательство, кровь, распятие для

Него и России-Христоносицы: «Ей, Господи, Царю мой! Дьяволы на руках Укачали землю. Снова пришествию Его поднят крест. Снова раздирается небо». Здесь впервые являются главные сомнения поэта — как подняться, взойти на небо к новой природе при таком озверелом человекоубийстве, какому предаются его братья: «Лестница к саду твоему Без приступок. Как взойду, как поднимусь по ней С кровью на отцах и братьях?». Сильно притяжение грешной земли — не дает воспарить («Тянет меня земля, Оцепили пески...»). Совет Симона-Петра в надежде на первого и стойкого ученика, а откликается предатель, Иуда — вот она трагедия недостойной, изменнической Земли. Вроде бы происходит уже полное крушение ставки на космическое преобразование: «Рухнули гнезда Облачных риз. Ласточки-звезды Канули вниз».

Но поэт все же не оставляет надежды, молится к Богу Отцу, закликает: «О Саваофе! Покровом твоих рек и озер Прикрой сына! <...> Трубами вьюг Возвести языки <...> Но не в суд или во осуждение». Как и в «Октоихе», основные упования возлагаются на высшую силу, устрояющую последние времена и сроки, искупающую этот послегрехопадный мир: «Уйми ты ржанье бури И топ громов уйми! Пролей ведро лазури На ветхое деньми!» Поэт призывает и Сына Божьего: «Явись над Елеоном И правде наших мест! Горстьми златых затонов Мы окропим твой крест» — явись, ибо сама земля, в своих тварях, явлениях, вещах, уже готова двинуться к новой земле и новому небу, переживает чувство кануна, ждет, вот-вот свершится: «Холмы поют о чуде, Про рай звенит песок. О верю, верю — будет Телиться твой восток!». Бог действует в этом мире, проявляет Свою волю через его стихии и твари. Но прежде всего — через самого человека. Тут и возникают основные каверзы, загвоздка и остановка — важно состояние душ людских, а они столь еще несовершенны и недостойны! На таких эмоциональных качелях раскачивается здесь душа самого поэта: то энтузиазм, моления, ожидание немедленного свершения, то, ан нет, не готов еще человек!

«Преобразование» (ноябрь 1917 г.), посвященное на этот раз другому идейному вдохновителю Есенина, Иванову-Разумнику, продолжает развивать темы, с которыми мы уже сталкивались в более ранних маленьких поэмах: Россия вновь предстает как роженица нового учения и нового преобразенного строя бытия, она «Телица-Русь», но одновременно и своего рода жертвенный агнец на престоле бурных поворотно-мессианских времен. Уже ранее зачавшаяся тема активности самого человека раскрывается здесь как взыскание синергии, онтологического сотрудничества с Богом — поначалу звучит призыв к действию Самого Бога, просьба о сугубом благодатном внимании именно к России:

Облака лают,
Ревет златозубая высь...
Пою и взываю:
Господи, отелись!

Перед воротами в рай
Я стучусь:
Звездами спеленай
Телицу-Русь.

За тучи тянется моя рука
Бурею шумит песнь.
Небесного молока
Даждь мне днесь.

На фоне обычного для Есенина образного оживотворения неба, космоса шокирующе-богохульно прозвучало «отелись!» по отношению к Творцу, правда, пока сам поэт не объяснил, что это «отелись!» значило для него «воплотись!». «Звездами спеленай» — то есть облеку Россию космическим смыслом и размахом, а дай «небесного молока» — пролей высшую мудрость, раскрой истинное понимание новой Вести.

Особую религиозную торжественность момента передает система соответствий современности и библейских архетипов: «Новый Содом сжигает Егудиил. <...> Новый из красных врат Выходит Лот». Сгорает старый мир, спасается живой остаток (красный, революционный), от которого пойдет обновленное от старых грехов племя. Тут Есенин ближе всего по духу и образности к пролетарским поэтам.

То ли небеса сошли на землю, то ли земля поднялась до звезд — идет совершенно особое, мессианское время, когда с отверстых небес звучат трубы, голоса, пророчества, а с земли несутся туда, к Богу, мольбы и призывы, Христос ходит среди богоизбранного народа, терпит с ним муки нового рождения и возрождения, а Богородица, «накинув синий плат, У облачной околицы Скликает в рай телят». Ушло будничное переживание жизни, разворожена сердечная глубь, у поэта открылись зеницы пророка, что прозревают сути и дали времен, горний мир невероятно приблизился: поэт буквально из окошка видит Самого «Зиждителя щедрого», а «солнце, как кошка, С небесной вербы Лапкою золотою Трогает мои волоса». Высшие, державные природные существа и стихии — солнце, луна, звезды, небо, ветер — все рядом, все касается и нежит человека: так домашне-интимно переживание Вселенной. Невиданное, ошеломительное состояние земли и космоса!

Активность самих людей в преображении мира все растет: «Ей, россияне! Ловцы вселенной, Неводом зари зачерпнувшие небо,—

Трубите в трубы <...> Новый сеятель Бредет по полям, Новые зерна Бросает в борозды <...> Светлый гость в колымаге к вам едет...». И наконец, звучит финальная фанфара, осанна наступающему Преображению:

Зреет час преображенья,
Он сойдет, наш светлый гость,
Из распятого терпенья
Вынуть выржавленный гвоздь.

Так впервые возникает важнейшая коррекция к христианскому идеалу, что будет развита в «Инонии»: выход в райское состояние мира, в новый эон бытия возможен и желанен не через Голгофу, муки, жертву, а через раскрытие навстречу друг другу человека и Бога, через претворение зла в добро, исправление искажений и извращений божественной нормы, искупление грехов,— одним словом, путем Преображения, если хотите, путем Каны Галилейской. Недаром тут же возникает такой образ: явившийся с небес «светлый гость» «словно ведра, наши будни Он наполнит молоком». В Кане Галилейской простая вода пресуществилась в вино, явив наглядную притчу о метаморфозе *низшего в высшее*; у пророка крестьянской России место *вина* в такой же эсхатологически-преображающей перспективе занимает *молоко*. А к нему поэт присоединяет еще россыпь сельских образов: *урожая, колоса, роя пчел...*

И от вечера до ночи,
Незакатный славя край,
Будет звездами пророчить
Среброзлачный урожай.
<...>
О веруй, небо вспенится
<...>
Иной травой и чащею
Отенит мир вода.
Малиновкой журчащею
Слетит в кусты звезда.

И выползет из колоса
Как рой, пшеничный злак,
Чтобы пчелиным голосом
Озлатонивить мрак...

Так в лучах преображения встает «незакатный край», воистину, новая земля без тьмы и ночи (ср. «И ночи не будет там...» — Откр. 22:5). А какой насыщенно-философский есенинский неологизм — «озлатонивить мрак», мрак и тьму превратить в *золотую ниву!*

Но все это еще больше в мечте, в пророчестве, в страстно желае-

мом, в зыбком пространстве поэтического визионерства. И Светлый Гость вновь уплывает «в свои сады», сбрасывая земле пока лишь весть, обещание, слово «с проклевавшимся птенцом», т. е. готовым воплотиться в реальность.

«Инония» (январь 1918 г.) внесла радикально новую для Есенина, титанически-человекобожескую ноту, скорее из уже знакомого нам репертуара пролетарской лиры. Пророческое самочувствие поэта здесь достигает какого-то иступленного апогея: пришел его час, когда уста готовы бесстрашно и дерзновенно вещать, не боясь никого и ничего — ни «гибели, ни копий, ни стрел дождей», ни «лязга кнута». «Так говорит по Библии Пророк Есенин Сергей», — объявляет он себя. Начав с грубого богохульства против Евхаристии («Тело, Христово тело Выплюываю изо рта»), он сразу же высказывает главную свою поправку к христианству, с которой он как пророк и приходит: «Не хочу воспринять спасения Через муки его и крест». Надо прежде всего отметить неточность в восприятии поэтом самой Евхаристии прежде всего как жертвы, связанной с крестом и распятием, тогда как в мистериальном пресуществлении хлеба и вина в Плоть и Кровь Христовы, т. е. Его таинственном для нас воскресении, главное — наше причащение к бессмертной природе Бога, утверждение надежды на обоженное восстание. Но как бы то ни было, совершенно очевиден отказ от голгофского варианта спасения. Понять смысл такого отказа можно точнее через самого верховного Христова апостола. Именно он первым воспротивился мученическому разрешению Боговоплощения. Сначала Петр умолял Иисуса, после того как Тот открыл ему грядущие события: «будь милостив к Себе, Господи! да не будет этого с Тобою» (Мф. 16:23). Тогда Христос резко оборвал его мольбы: «Отойди от Меня, сатана! ты мне соблазн, потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое» (Мф. 16:23). Но позже, на Фаворе, тот же Петр вновь просит Господа остановить ход мистериальных событий, шедших непосредственно к Голгофе, остаться здесь в фаворском блаженстве преображения. Какими-то глубинами своего существа апостол противился голгофскому, мученическому повороту фаворской идеи. Ведь крестная мука все же готовилась не самой грешной земле, а Чистейшему и Невиннейшему, и если бы содрогание и ужас Петра перед будущим воем толпы: «Распни Его, распни!», перед невиданным злодеянием этой земли могли неким нравственным чудом проникнуть в народ и бросить его в раскаянии к стопам Спасителя, то можно ли исключать другой, сразу и окончательно *фаворский*, а не голгофский вариант успеха Христова дела преображения человека и мира?

К тому же надо учитывать, что католицизм сделал особый ак-

цент на теории кровавого искупления (усвоенной с некоторыми поправками и протестантизмом), согласно которой неповинная и добровольная смерть благого и безгрешного Существа стала своеобразным выкупом Богу, чьи честь и достоинство человек оскорбил в грехопадении. Теория, прямо скажем, несколько шокирующая и «слишком человеческая», затемняющая смысл воскресительного подвига Христа, Его победы над смертью как самой сути христианской веры.

И Есенин как бы возвращает на деле эту суть христианства:

Я иное постиг учение
Прободающих вечность звезд.

Я иное узрел пришествие —
Где не пляшет над правдой смерть.
<...>
Не хочу я небес без лестницы,
Не хочу, чтобы падал снег.

Над правдой смерть не пляшет прежде всего у Самого Христа, как Он же явился живой лестницей, посредником между небом и землей, нераздельно и неслиянно соединив в воплощении две природы — Божественную и человеческую. Он же пришел с Вестью о Царствии Небесном, преображенном, бессмертном порядке бытия, отменяющем природный ход вещей (бунт против которого поэтически выражен у Есенина — «не хочу, чтобы падал снег»), указав на необходимость активности самих людей в его стяжании: «Царствие Небесное силою берется» (Мф. 11:12). Так что в определенном смысле поэт с грохотом и яростью ломится в открытую дверь.

Никогда еще поэт не ощущал себя таким невероятно могучим и дерзким, неведомая подъемная сила напояет его члены, прорезает ему крылья серафима, но не *пламенеющего* любовью к Богу (древнееврейское значение самого имени серафима), а грозного и мятежного:

Я сегодня рукою упругую
Готов повернуть весь мир...
Грозовой расплескались вьюгою
От плечей моих восемь крыл.

Врывается поэтический шквал онтологического бунта, движимый дерзанием радикальной переделки миропорядка в «град Инонию, Где живет божество живых». Черты богоборческого неистовства, планетарно-космического титанизма сближают «Инонию» с «Храмом славы» Филипченко, с произведениями Маяковского

конца 1910-х годов. Звучат акценты человеческого самообожения, («Я хочу, чтоб на бездонном вытяже Мы воздвигли себе чертог»), владычный пафос водителя народов: «Уведу твой народ от упования, Дам ему веру и мощь, Чтобы плугом он в зори ранние Распахивал с солнцем ночь», т. е. преображал порядок вещей, убирал тьму. По существу, поэт-пророк проклинает историческое христианство (Китеж и Радонеж) за, как ему кажется, гонения на свободную держащую мысль, за пассивность, отсутствие дела, за душащий «веры мох». Поэт является с крестьянским Богом, что «вспух незримой короной», что «иным отелится Солнцем в наш русский кров», а с Ним появится и новый иконописец, новый Олипий написать новый Божий Лик. «Я иным тебя, Господи, сделаю» — речь идет о том, чтобы «переделать» Бога, т. е. трансформировать, уточнить, скорректировать свой высший идеал.

Однако преобразование мира в град Инонию грезится в образах яростного насилия над землей, космосом, доходящего до настоящего космического хулиганства:

Ныне на пики звездные
Вздыбливаю тебя, земля!
Протянусь до незримого города,
Млечный прокушу покров.
Даже Богу я выщиплю бороду
Оскалом моих зубов.

Все-то новоявленный пророк ломит и крушит, потрясает мироздание своей богатырско-разбойной силушкой, тем более, что без страха Божьего; на Творца идет бунтом, свергает, другого обещает. «Всколыхнуть миры» — как размять члены буйному детинушке! Вот они, разгульно-удалая стихия, лихо похваляющееся молодецество, выплеснувшиеся за пределы родного околотка и края в космический масштаб!

Говорю вам — весь воздух выпью
И кометой вытяну ноги,
Раскую с вас подковы мук.
<...>
В оба полюса снежнорогие
Вопьюся клещами рук.
Коленом придавлю экватор
И, под бури и вихря плач,
Пополам нашу землю-матерь
Разломлю, как золотой калач.
И в провал, отененный бездною,
Чтобы мир весь слышал тот треск,
Я главу свою власозвездную
Просуну, как солнечный блеск.

Как видим, и тут не обошлось без бури и вихря, сопровождающих эту стихию русской души.

Весьма характерно и прозвучавшее в «Инонии» предупреждение Америке, «отколотой половине земли»: «Страшись по морям безверия Железные пускать корабли! Не отягивай чугунной радугой Нив и гранитом — рек. <...> Не построить шляпками гвоздинами Сияние далеких звезд. Не залить огневого брожения Лавой стальной руды. <...> Не пой молебствия Проволочным твоим лучам...». В плетении буйной метафористики встает мысль поэта: не технически бездуховный прогресс — прорыв в будущее, в преображенное бытие. Да, может «Америка» на время и победить, и подавить новое благовестие об онтологической революции, сущностном преобразовании жизни («пустить в его грудь стрелу»), но тогда берегись мщеница поэта-пророка в его конечном торжестве, в которое он пока свято верит, рисуя уже сейчас предвосхищающие видения того строя бытия, весть о котором принес он на землю в своем «золотом словесном яйце».

Но в финале поэмы, когда поэт, космический цирковой пешеход, вновь шествует «по тучам <...>, как по ниве, <...> свесясь головою вниз», самое дорогое и вечное, что видит он в своей Инонии, сельском преображенном краю, стране блаженства, — мать, играющую с лучом заката. Как далека эта пронзительно-поэтическая картина от только что разворачивавшихся титанических неистовств! Столь же неожиданно и церковное песнопение («Слава в вышних Богу И на земле мир!»), что влетается в песню хвалы и ликования, несущуюся с гор Инонии! Но поэт остается верен своему повороту религиозно-христианской идеи («Кто-то с новой верой, Без креста и мук, Натянул на небе Радугу, как лук»), новый небесный Назарет высылает к миру крестьянского на кобыле Спасителя, и финальные строчки поэмы в духе прометеистского активизма эпохи провозглашают: «Наша вера — в силе. Наша правда — в нас!»

«Сельский часослов» печатался, как и «Инония», в левозеро-вской газете «Знамя труда» с отрывом в месяц, в июне 1918 г. Здесь появляется новый мотив: поэт сам распят и страдает муками своей родины, то взмывая на крыльях энтузиазма («Каждый день, Ухватившись за цепь лучей твоих, Карабкаюсь я в небо»), то падая в бездну тревоги, сомнения и отчаяния («Каждый вечер Срываюсь и падаю в пасть заката»). Обращается он здесь не к Богу, как в предыдущих поэмах, а к солнцу, «золотому опущенному в мир ведру», чтобы оно зачерпнуло его душу и вынуло «из кладезя мук страны моей». Вновь рисует распростертую по лицу российских просторов Голгофу своего края:

Тяжко и горько мне...
Кровью поют уста...

Снеги, белые снеги —
Покров моей родины —
 Рвут на части.
На кресте висит
 Ее тело,
Голени дорог и холмов
 Перебиты...

Волком воет от запада
 Ветер...
Ночь, как ворон,
Точит клюв на глаза-озера.
И доскою надкрестною
Прибита к горе заря:

<p>ИСУС НАЗАРЯНИН ЦАРЬ ИУДЕЙСКИЙ</p>
--

И вся эта поэма уже не профетическое ликование, а плач по жертвенным мукам родины, по голгофскому ее часу:

Где ты...
Где моя родина?

Лыками содрала твои дороги
 Буря,
Синим языком вылизал снег твой —
 Твою белую шерсть —
 Ветер...

И лежишь ты, как овца,
Дрыгая ногами в небо,
 Путая небо с яслями,
Путая звезды
С овсом золотистым.

Появляется упорно повторяемый глагол «путать», нагнетается атмосфера неуверенности и смуты. Но поэту дорого и это: «О, путай, путай!», он патетически клянется, что никогда не отречется от своей родины, даже если она извывается в грязи и скверне, что, впрочем, выражает весьма изящным поэтическим манером: «Не отрекусь принять тебя даже с солнцем, Похожим на свинью <...> Не испугаюсь просунутого пяточка его В Частокол Души моей», ибо понимает, что самая отталкивающая видимость ничего не значит («Тайна твоя велика есть»), что даже гибель может стать колыбелью и «купелью предвечной».

Но в «Сельском часослове» совсем иной тон, чем в «Инонии», не горделиво-титанический, а напротив — смиренный, краткий, *кено-*

тический. В «Инонии» звучало из репертуара пролетарской лиры: мы все знаем, умеем, смеем, здесь же:

Пастухи пустыни
Что мы знаем?..
Только ведь приходское училище
 Я кончил,
Только знаю Библию да сказки,
Только знаю, что поет овес при ветре..
 Да еще
 По праздникам
 Играть в гармошку.

Осталось одно знание-ощущение, какое-то совсем отчаянное, с остатком иррациональной надежды: «Но постиг я... Верю, что погибнуть лучше, Чем остаться С содранною Кожей. Гибни, край мой! Гибни, Русь моя, Начертательница Третьего Завета». Как же так? Какой слом в экстатических верованиях поэта уже созрел, раз только что России готовилась победная мессианская роль преобразовательницы всего мироздания, а тут: *гибни!*

Недаром и последняя главка поэмы, начав с эстетически, даже эстетски выделанного литургического образа природы («О звезды, звезды, Восковые тонкие свечи, Капающие красным воском На молитвенник зари, Склонитесь ниже! Нагните пламя свое, Чтобы мог я, Привстав на цыпочки, Погасить его»), заворачивает уже больше не к онтологически-преобразовательным делам, а к тому, что вечно и не обманет — к искусству и поэзии.

Деве твоей Руси
Новое возвестил я
 Рождение
Сына тебе
Родит она...

Имя ему —
 Израмитил.

Какая сдача метафизических позиций под напором непокорной мечте реальности! Поэт довольствуется тем, что Россия рождает не *Мессию*, Спасителя земли, а лишь новую *миссию* искусства, питаемого и создаваемого мистическим образным письмом,— Израмитила, идущего с небес («Это он! Это он Из чрева неба Будет высывать Голову...»), а себя видит его пророком и осуществителем.

«Иорданская голубица» (20—23 июня 1918 г.) открывается всеохватным литургическим образом Есенина «Земля моя, золотая, Осенний светлый храм!», и в нем «несется к облакам» «в небесный сад» стая гусей — «душ преображенных Неисчислимая рать». Так

любили верить в народе, так кажется и его поэту. А летящий впереди их лебедь с грустными глазами представляется ему плачущей и «отчалившей Русью», Русью уходящей. Так и не удалось ей воплотить здесь на земле свои самые заветные чаяния.

Каждая из пяти главок поэмы вносит свою интонацию, свой голос в уже трагическую полифонию эпохи. Вот она, вера большевицкая, «передовая»:

Небо — как колокол,
Месяц — язык,
Мать моя — родина,
Я — большевик.

Ради вселенского
Братства людей
Радуюсь песней я
Смерти твоей.

Звук для Есенина надрывно-искусственный, натужный, залетевший извне. Образ России как жертвы, закланной на гибель, возникал уже в «Сельском часослове», но радоваться ее кончине поэт мог, разве что войдя в роль и голос «большевика».

Но вскоре побеждает собственное восчувствие родины в ее роковой час: вновь взметываются поэтической стаей и образы мессианские, крестильные в новую веру: Россия — «луговой Иордань», апостол Андрей вновь бродит по Руси «с дудкой пастушеской», а «Мати Пречистая Дева» на околице села «розгой стегает осла». Но врываются и ноты вечной «мудрой» элегии, пассивной веры:

Братья мои, люди, люди!
Все мы, все когда-нибудь
В тех благих селеньях будем,
Где протоптан Млечный Путь.
Не жалейте же ушедших,
Уходящих каждый час,—
Там на ландышах расцветших
Лучше, чем в полях у нас.

Это уже иные убеждения, иная интонация, чем в «Инонии»; на стяженном пространстве одного-двух месяцев, их отделяющих,— целое развитие, смена веры, если хотите. Там — момент дерзавшего взлета, кульминация экстатического титанизма, здесь — уже слом и грустно-расхожее: *все там будем*, там — лучше, все мы — игрушки судьбы, ее же не преидеши: «Кто сегодня был любимец — Завтра нищий человек».

И завершается поэма просто славой новому дню, в котором идет космическое братание со стихиями, вещами, тварями мира — все

священно в этом храме земли, крестьянского дела и быта, все пантеизировано, Бог растворен в природе, осеняя этот край своим всегдашним присутствием в самой ткани бытия.

Древняя тень Маврикии
Родственна нашим холмам,
Дождиком в нивы златые
Нас посетил Авраам.

Сядь ты ко мне на крылечко,
Тихо склонись к плечу.
Синюю звездочку свечкой
Я пред тобой засвечу.

Приглашение *сесть* и *склониться* к поэту обращено к новому дню. Так вновь возникает удивительная атмосфера интимного, домашнего касания природных явлений и космических существ: дня, света, солнца, звезд к самому поэту. Написанная в родном селе Константиново, «Иорданская голубица» вещь более всего умиротворенно-поэтическая, мистико-пантеистическая; сохраняя приметы мессианского времени, переживаемого страной, она впечатляюще передает все же другое: яркое переживание слитности поэта с природой, землей, небом, с «уходящими каждый час» людьми-братьями.

Следующая поэма «Небесный барабанщик» (конец 1918 г.), написанная в то время, когда Есенин задумал вступить в коммунистическую партию (впрочем, намерение осталось мимолетным), возвращает в какой-то мере идейную и эмоциональную тональность «Инонии». В маршевом ритме здесь чеканятся формулы-лозунги так, как это любила делать пролетарская поэзия: «Да здравствует революция На земле и на небесах!», «Верьте, победа за нами!». Так же как используются ее трафаретные образы: «Взвихренной конницей рвется К новому берегу мир», как утверждается яростное иконоборчество, отказ от христианства в порыве к преображению: «Что нам слюна иконная В наши ворота в высь?», классовое разделение на *они* («белое стадо горилл») и *мы*.

Если это солнце
В заговоре в ними,—
Мы его всей ратью
На штыках подыдем.

Если этот месяц
Друг их черной силы,—
Мы его с лазури
Камнями в затылок.

Разметим все тучи,
Все дороги взмесим.

Бубенцом мы землю
К радуге привесим.

Такая пойдет космическая катавасия, если вышние силы *не с нами*. Бессмысленно-удалая, молодечески-хулиганская перетасовка, движимая неистовством насилия, в очередной раз выносятся во вселенскую ширь. В образах гражданского противостояния пробивается то, что Богданов осуждающе называл «солдатской» нотой. Да и впервые у Есенина появляются здесь и собственно *солдаты*; они-то и срывают солнце на «золотой барабан», что зовет всех к победе:

Солдаты, солдаты, солдаты —
Сверкающий бич над смерчком.
Кто хочет свободы и братства,
Тому умирать нипочем.

И совсем по-пролетарски травестируются христианские реалии: «Сердце — свечка за обедней Пасхе массы и коммун». А вот и вовсе знакомое: «Мы идем!», троекратно повторенное: «Ратью смуглой, ратью дружной Мы идем сплотить весь мир. <...> Наш небесный барабанщик Лупит в солнце-барабан». Под такой громовой космический аккомпанемент шествует планетарный коллектив борцов — сколько таких картин мы встретим и у Кириллова, и у Герасимова, и у других пролетарских поэтов!

«Пантократор» (февраль 1919 г.), название которого объяснялось Г. Ф. Устиновым, скорее всего со слов самого Есенина, не как «вседержитель», а как «вечное вращение, вечное движение вперед», завершает цикл маленьких библейских поэм Есенина, точно схватив внутренние импульсы, что привели поэта к его варианту онтологической революции, пронесшейся в этих метафорически и полифонически виртуозно огласованных стихах. Здесь раскрывается, что бунт поэта-пророка был направлен не столько против Бога, сколько (почти как у Ивана Карамазова) против мира в его нынешнем качестве, против той неизменной канители порядка вещей, что установилась как будто незыблемо:

Тыщи лет те же звезды славятся,
Тем же медом струится плоть.
Не молиться тебе, а лаяться
Научил ты меня, Господь.

За седины твои кудрявые,
За копейки с золотых осин
Я кричу тебе: «К черту старое!»,
Непокорный, разбойный сын.

И опять та же разбойная, бунтарская стихия выплеснулась в метафизическом споре с Создателем. Надоели поэту эти «дожди и

мать», как в «Инонии» снег: «О, какими, какими метлами Это солнце с небес стяхнуть?»

Здесь же вылезает и настойчивый, какой-то неподвижно-пребывающий сердечный мотив, связанный с ушедшими, с бесконечным представлением «сонма умерших», и особенно нескольких избранных фигур: деда, матери уже на *той стороне* — в нездешней недосягаемости.

В вихре снится сонм умерших,
Молоко дымящий сад.
Вижу, дед мой тянет вершей
Солнце с полдня на закат.

Отче, отче, ты ли внука
Услыхал в сей скорбный срок?

Сам порыв к преображению исходит из глубиннейшего сердечного чаяния встречи — для нескончаемого уже пребывания с ними в царстве вечности. Отсюда и обращение к высшей силе дать дерзание и силу отпереть обитель умерших («О, дай нам с земными ключами Предстать у ворот золотых»).

Сойди, явись нам, красный конь!
Впрягись в земли оглобли.
Нам горьким стало молоко
Под этой ветхой кровлей.

Горек вкус этой ветхой, послегрехопадной жизни, уже неумоготу, и тогда к преображению — через революцию («красный конь» — символ ее). Разворачивается парад образов, выражающих этот порыв, и среди них мелькает федоровский мотив другой орбиты для самой земли, превращаемой в управляемый космический корабль:

Мы радугу тебе — дугой,
Полярный круг — на сбрую.
О, вывези наш шар земной
На колею иную.

Хвостом земле ты прицепись,
С зари отчался гривой.
За эти тучи, эту высь
Скачи к стране счастливой.

И пусть они, те, кто во мгле
Нас пьют лампадой в небе.
Увидят со своих полей,
Что мы к ним в гости едем.

В этой замечательной концовке «Пантократора», последнем слове всего цикла, выражено самое безусловное и чистое — устрем-

ленность к соединению *земного* и *небесного*, к заповеданной встрече с умершими, теми, кто, по народному верованию, после смерти заселяют небесные тела, солнце, звезды («нас пьют лампадой в небе») — «первобытная патрофикация», *отцетворение* неба, по выражению Федорова.

Здесь в мечте, в предвосхищении утолено то сердечное алкание, что так пронзительно-трагически выплеснулось в одном из лучших стихотворений Есенина «Проплясал, проплакал дождь весенний...» (1917), созданном между «Отчарем» и «Октоихом» и впервые опубликованном во втором сборнике «Скифов».

Обратимся же к этому стихотворению, которое останавливает читателя редкими по философско-лирической глубине, особенно драгоценными звуками:

Проплясал, проплакал дождь весенний,
 Замерла гроза.
Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,
 Поднимать глаза...

Скучно слышать под небесным дровом
 Взмах незримых крыл:
Не разбудишь ты своим напевом
 Дедовских могил!

Вот, оказывается, в чем самая потаенная причина внутренней тоски поэта! Он упирается в узкие пределы возможностей искусства как только *духовного воскрешения* и запечатления бывшей и существующей жизни лишь в идеальном художественном пространстве навеки остановленных лиц и мгновений. Искусство не сумело стать силой, реально творящей живое, восстанавливающей погибшее, преображающей мир (как это представляли себе Федоров и Вл. Соловьев, как к тому пробивалась символистская мысль в теории теургического искусства).

Не в ветрах, а, зная, в томах тяжелых
 Прозвенит твой сон.
<...>
Близок твой кому-то красный вечер,
 Да не нужен ты.
<...>
Не изменят лик земли напевы,
 Не стяхнут листа...

Каждый отдельный, неповторимый человек не может быть куплен идеальной выжимкой художественного типа. Поэту бесконечно грустно, что его *живая* личность исчезнет, оставив лишь *неживой* кристалл прекрасного образа, который единственно взвол-

нует будущего читателя. С редкой силой финал стихотворения обнаруживает, как ощущение неизбежности такого положения вещей, такой распяленности поэта на кресте только символического искусства, без надежды выхода в реальное творчество жизни, рождает самый глухо-отчаянный трагизм переживания бытия (как момент Богооставленности, пережитый Иисусом на Голгофе):

Навсегда пригвождены ко древу
Красные уста.

Навсегда простер глухие длани
Звездный твой Пилат.
Или, Или, лама савахфани,—
Отпусти в закат.

Явный и резкий идейный перелом происходит с Есениным, начиная с «Кобыльих кораблей» (сентябрь 1919 г.) и «Жулигана» (1919 г.) — от буйных мессианских надежд к отчаянию и отрицанию революционного пути насилия, от восторженно-пророческих вещаний к страшным, недоуменным вопрошаниям: «Кто это? Русь моя, кто ты? кто?», «О, кого же, кого же петь В этом бешеном зареве трупов?» Вместо голубого, неувядаемого, небесного сада возникает «черепов златохвойный сад», а экстатический полет «к стране счастливой» переходит в жуткое: «Веслами отрубленных рук Вы гребетесь в страну грядущего». И уже трезво о самом себе, о своем недавнем энтузиазме: «Видно, в смех над самим собой Пел я песнь о чудесной гостье». Люди озверели *по-своему*, по-сатанински, подключив изошренные ресурсы интеллекта к обслуживанию низменных страстей,— и остается любовь лишь к настоящему зверью, те добрее и беззащитнее: «Если хочешь, поэт, жениться, Так женись на овце в хлеву», «Звери, звери, приидите ко мне В чашки рук моих злобу выплакаты!», «Сестры-суки и братья-кобели, Я, как вы, у людей в загоне». Только у Есенина возможен был такой шокирующий, юродивый поворот во времена, когда люди сами не знали, как им не умереть с голоду, когда тот же поэт рисовал пронзительный образ голодного одичания («На дорогах голодным ртом Сосут край зари собаки»):

Если голод с разрушенных стен
Вцепится в мои волоса —
Половину ноги моей сам съем,
Половину отдам вам высасывать.

Никуда не пойду с людьми,
Лучше вместе издохнуть с вами,
Чем с любимой поднять землю
В сумасшедшего ближнего камень.

Так решительно отказывается поэт от насилия над ближним, от ненависти и человекоубийства. И уже по-новому определяет миссию поэта — не обряжаться в тогу пророка, не звать к вселенскому перевороту, к космической революции (все это горько обмануло!), а «все познать, ничего не взять Пришел в этот мир поэт. Он пришел целовать коров, Слушать сердцем овсяный хруст».

Формой протеста против действительности, бегством от нее стала и знаменитая есенинская поэтическая маска хулигана. В ней выразилась своего рода мировоззренческая, экзистенциально-поведенческая позиция, каковой были в разное время в культуре тип и маска денди, мирового скорбника или проклятого поэта. Эта позиция отсветила какой-то глубинный поворот народной судьбы, момент драмы русской крестьянско-христианской души, из которой было грубо вынута божественное и святое, оскорблен, раздавлен ее освященный быт, дорогие верования осмеяны как темная отсталость:

Город, город, ты в схватке жестокой
Окрестил нас как падаль и мразь.

(«Мир таинственный, мир мой
древний...», 1921)

Был взлет пылких надежд, революционная экстастика — идем в мужицкий рай! — но тут же слом, полное разочарование. Вспомним знаменитое признание Есенина в письме к Евгении Лившиц от 11—12 августа 1920 года: «Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал» (6, 123),— добавим, идеал которого проповедовал дорогой Есенину философ «Скифов» Иванов-Разумник. Вместо расцвета — надругательство и в результате — бессильный бунт кабацкий: ушел в разгул кабака как в трюм корабля с «палубы» шаткой, отвратительной эпохи, «Чтоб не смотреть людскую рвоту» и, «не страдая ни о ком, Себя сгубить В угаре пьяном», как он объяснял позднее в «Письме к женщине» (1924).

Поэт отождествляет свою личную судьбу и судьбу крестьянской России. Чует приближение «железного гостя» (индустриально-городской цивилизации), надвигающегося тяжелой поступью на село,— и свой поэтический удел соотносит с концом деревни:

На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть.

Не живые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить.
<...>
Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час!

(«Я последний поэт деревни...», 1920)

«Вот сдавили за шею деревни Каменные руки шоссе» — и поэт чувствует такую же удавку на собственной шее, ощущая себя загнанным волком («Как и ты — я, отвсюду гонимый, Среди железных врагов прохожу»), что готовится к «последнему, смертельному прыжку» («Мир таинственный, мир мой древний...»). Пропадать — так пропадать! В известном «Сорокоусте» (1920), где «милый, милый, смешной дуралей», «красногривый жеребенок» тщетно соревнуется в беге с чугунным поездом, коренному сельскому жителю сломленной страны остается одно: «И соломой пропахший мужик Захлебнулся лихой самогонкой». В хулиганско-кабацкий комплекс входит и чувство растерянности, потери пути: «Где ты, радость? Темь и жуть, грустно и обидно. В поле, что ли? В кабаке? Ничего не видно» («Годы молодые с забубенной славой...», 1924), и бесшабашной обреченности — в «шуме и гаме» кабака поэт говорит проституткам и бандитам: «Я такой же, как вы, пропащий, Мне теперь не уйти назад» («Да! Теперь решено. Без возврата...», 1922).

Есенинское хулиганство — новая полу-сдавленная вариация русской разгульной, лихой стихии. И рифмуется, окликается хулиган в природном мире все с тем же ветром, «безумным ветром»: «Плюйся, ветер, охапками листьев,— Я такой же, как ты, хулиган» («Хулиган», 1919). При всем «задоре прежней вправки Деревенского озорника» («Исповедь хулигана», 1920) и нынешнего «уличного повесы», «московского озорного гуляки» («Я обманывать себя не стану...», 1922), он прежде всего нежный друг и брат «меньшой твари», тех, кто знает его по всему околотку: собакам, лошадям, коровам... Здесь в городе они единственные представители естественной, неизвращенной природы, и если к ним «хулиган» всем сердцем, то к людям — так, *по касательной*:

Каждая задрипанная лошадь
Головой кивает мне навстречу.
Для зверей приятель я хороший,
Каждый стих мой душу зверя лечит.

Я хожу в цилиндре не для женщин,
В глупой страсти сердце жить не в силе.
В нем удобней, грусть свою уменьшив,
Золото овса давать кобыле.

Средь людей я дружбы не имею,
Я иному покорился царству.
Каждому здесь кобелю на шею
Я готов отдать мой лучший галстук.

(«Я обманывать себя не стану...», 1922)

В стихотворении 1923 г. «Мне осталась одна забава...» Есенин уже как бы дает анализ и диагноз своей позиции «хулигана», «похабника» и «скандалиста»:

И похабничал я и скандалил
Для того, чтобы ярче гореть.
Дар поэта — ласкать и карябать,
Роковая на нем печать.
Розу белую с черною жабой
Я хотел на земле повенчать.

В «ярче гореть» было и *скорее сгореть*, а в соединении «розы белой с черною жабой» — стремление создать напряжение разных полюсов, повышенно-лихорадочную, искусственно взбудренную температуру прожигаемой жизни. Но явно и мучительное раздвоение различных душевных начал, разлад с самим собой, которые так сильно выявились в «Черном человеке» (1923—1925).

В стихотворении «Хулиган» есть такие поразительные строчки:

Бродит черная жуть по холмам,
Злобу вора струит в наш сад,
Только сам я разбойник и хам
И по крови степной конокрад.

«Черная жуть» идет *извне*, из самого порядка вещей — корни человеческого нестроения глубоки: они — в непросветленных стихиях, в нынешнем статусе послегрехопадного бытия. Есенин искал эти корни и в «Песне о хлебе» дал высокий уровень философского обобщения подспудных натуральных причин злодейства и греха в человеческой природе. Недаром в составленном Есениным трехтомном «Собрании стихотворений», где, жертвуя скрупулезно точной хронологией, он попытался дать связную поэтическую летопись жизни своей души и мысли, «Песнь о хлебе» (1921) непосредственно предшествует «Хулигану» (1919).

«Песнь о хлебе», поразительное предвосхищение образов поэзии раннего Заболоцкого, — это не песнь, а настоящий плач над «крестным путем» хлебного колоса. «Каждый сноп лежит, как желтый труп. На телегах, как на катафалках, Их везут в могильный склеп — овин. <...> И цепями маленькие кости Выбивают из худых телес. <...> Людоедке-мельнице — зубами В рот суют те кости обмолоть». Поэт создает неожиданной силы образ: человек, вынужденный по-

жирать чужую жизнь (притом, что «Никому и в голову не встанет, Что солома — это тоже плоть!..»), отравляется «трупными ядами» страданий убиваемой им жизни:

И из мелева заквашивая тесто,
Выпекают груды вкусных яств...
Вот тогда-то входит яд белесый
В жбан желудка яйца злобы класть.

Все побон ржи в припек окрасив,
Грубость жнущих сжав в духмяный сок,
Он вкушающим соломенное мясо
Отравляет жернова кишок.

На самом первичном, онтологическом уровне здесь лежит «первородный грех» пожирания, рождающий в людях зло и смерть:

И свистят по всей стране, как осень,
Шарлатан, убийца и злодей...
Оттого что режет серп колосья,
Как под горло режут лебедей.

Интересно, что пик кабацкой, забубенно-пропащей ноты с отчетливыми моментами скуки («Сыпь, гармоника, Скука... Скука...»), «мертвячины», чадающей «Над пропащею этой гульбой», пришелся на стихи «Москвы кабацкой», написанные в основном во время более чем годового (с мая 1922 по начало августа 1923) зарубежного путешествия Есенина со своей третьей женой Айседорой Дункан. Это путешествие тоже было своего рода *бродяжничеством* блудного русского сына, но не в полях родины, а по асфальтовым дорогам, первоклассным отелям и ресторанам Европы и Америки, откуда на него так отталкивающе пахнуло «ужаснейшее царство мещанства, которое граничит с идиотизмом» (из письма к А. М. Сахарову от 5 июля 1922 г.— 6, 123), «такая гадость, однообразие, такая духовная нищета» (из письма к А. Б. Мариенгофу не позднее сентября 1922 г.— 6, 129).

В поэме «Страна негодяев», которая писалась в 1922—1924 гг., по воспоминаниям С. А. Толстой, «С. А. Есенин намеревался создать широкое полотно, в котором <хотел> показать столкновение двух миров и двух начал в жизни человечества. Такое расширение замысла у Есенина произошло после его поездки в США, о чем он мне не раз говорил...»⁸. Каких же это начал? Надо полагать, исконно русского, представленного в поэме добровольцем, «сочувствующим коммунистам» Замарашкиным (какое убогое, *келотическое* имя!) и Номахом (прототип — Махно), разочаровавшимся в революции и пустившимся в бандитизм, и того начала, что являет «Ното Еуро-Американо» (используя выражение Г. П. Федото-

ва) прежде всего в его заемном виде — в лице комиссаров Чекистова и Рассветова.

Объясняя себя, Номах признается, что и он «когда-то верил в чувства: в любовь, геройство и радость», «верил... горел... шел с революцией», но затем, когда «пришли те же жулики, те же воры И вместе с революцией всех взяли в плен», — его реакцией стала уже известная нам позиция хулигана, готовность «славить преступников и бродяг»: «Мне только осталось — Озорничать и хулиганить», «Мудростью своей кабацкой Все выжигает спирт с бараниной...» В этом предводителе народной вольницы ярко выражено то гневное бунтарское начало («Мне нравятся груди От гнева спертые...»), тот отмстительно-разгульный, мятежно-непокорный, анархический, азартно-игровой полюс русской души, который особенно сокрушительно вырывается на свободу в ситуациях предела. Недаром к Номаху и в множество подобных «банд» влечется столько «разуверившихся» крестьян, грубо обламываемых о большевицкое колено («Страна негодует на нас, — так трезво понимает Рассветов, — Честолюбивый росс Отчизны своей не продаст, Интернациональный дух Прет на его рожон»). Но в самом Номахе Есенин выделяет отталкивающие, опасные черты презрения к массе, к мирным обывателям («Это все твари тленные! Предмет для навозных куч!»), вызывающего индивидуализма и беспочвенничества («А я — гражданин вселенной, Я живу, как я сам хочу»). Это презрение к человеку вообще как к ничтожной твари, утверждение бунтарского своеволия («Коль я хочу, Так, значит, надо»), хулигански-артистический вызов бессмысленному бытию («Конечно, меня подвесьят Когда-нибудь к небесам. Ну так что ж! Это еще лучше! Там можно прикуривать о звезды...») — все это обнаруживает в Номахе (как и шире — в «хулигане») своего рода русский тип мирового скорбника с его уязвленной самостью обиженного в лучших чувствах вечного подростка, заложившего в своем облике и душе глубоко разочарованную во всем — от Бога до любимой — слегка демонизированную складку. Кстати, и мировой скорбник был продуктом разочарования в другой Великой революции, когда тоже вместо ожидаемой скорой гармонизации мира густо и зловеще полезли ранее не принимавшиеся в расчет тени и естественной и социальной природы человека.

Насколько же рядом с яркой, живописно-талантливой, но бесплодно-игровой фигурой Номаха с его подростковым подзадориванием Замарашкина — *на слабо* («Я думал — ты смел, Я думал — ты горд, А ты лишь лакей Узаконенных держиморд») — достойна и взросло ответственна позиция Замарашкина с его ясными, твердыми словами: «Я не был никогда слугой. Служит тот, кто трус. Я не пленник в моей стране. Ты меня не заманишь к себе».

И не должны такие, пусть и исконные, родные, но авантюристы, для которых единственным утешением остается блестяще проведенная игра («Я знаю свою игру»), по большому счету и надолго заманить к себе ту большую, невмещающуюся в эвклидов ум страну и ее народ, о ком с такой брезгливостью и надругательством рассуждает другой персонаж «Страны негодяев» — комиссар Чекистов:

Странный и смешной вы народ!
Жили весь век свой нищими
И строили храмы Божии...
Да я б их давным-давно
Перестроил в места отхожие.

Самодовольная пошлость этой фигуры так и брызжет из его невольного саморазоблачения: некогда бедный, как церковная крыса, Лейбман из Могилева, ныне — грозный Чекистов, с душой Гамлета и любитель «коколесины», он аттестует себя «гражданином из Веймара», явившимся «укрощать» эту дикую страну, к коей он не испытывает ничего кроме ненависти и презрения: «ругаюсь и буду упорно проклинать вас хоть тысячи лет. Потому что... Потому что хочу в уборную. А уборных в России нет».

Сложнее образ мыслей другого комиссара, тоже с явно искусственно-говорящей фамилией — Рассветова, жившего какое-то время в Америке. В его уста Есенин вложил почти дословно (из собственных писем) свое разоблачение Америки и американцев («они — неуничтожимая моль») как истинной страны негодяев:

Вот где вам мировые цепи,
Вот где вам мировое жулье.
Если хочешь здесь душу выржать,
То сочтут: или глуп, или пьян.
Вот она — мировая биржа!
Вот они — подлецы всех стран.

И вместе с тем сам он является представителем той пролетарски-идейной, большевицкой породы людей-практиков, что мечтают и планируют создать здесь, в России, новую Америку, но на советский лад. Для Рассветова «Вся Россия — пустое место. Вся Россия — лишь ветер да снег. <...> Не страна, а сплошной бивуак», а бревенчато-соломенные избы, те, что сам Есенин воспел в «Ключах Марии» как настоящий микрокосм, наделенный высшей целесообразностью и смыслом, как «избяную литургию», для комиссара «как на теле паршивый прыщ». Будущее России он видит только на путях городской железо-каменной цивилизации:

Здесь одно лишь нужно лекарство —
Сеть шоссе и железных дорог.

Вместо дерева нужен камень,
Черепица, бетон и жель.
Города создаются руками,
Как поступками — слава и честь.
Подождите!
Лишь только клизму
Мы поставим стальную стране...

В очерке «Железный Миргород», созданном по непосредственным впечатлениям от посещения Америки, Есенин передает момент первого ошаления от бытовой культуры комфорта, с которой он столкнулся уже на океанском лайнере, когда у него самого вырвались утрированные, кощунственные слова, вроде комиссарских из «Страны негодяев»: «Мне страшно показался смешным и нелепым тот мир, в котором я жил раньше. <...> и стал ругать всех цепляющихся за “Русь” как за грязь и вшивость. <...> Убирайтесь к чертовой матери с Вашим Богом и с Вашими церквями. Постройте лучше из них сортиры, чтоб мужик не ходил “до ветру” в чужой огород.

С того дня я еще больше влюбился в коммунистическое строительство» (5, 266—267). Впрочем, вскоре видение поэта значительно углубляется, оно цепляет самое существенное: восхитившая его «громкая культура машин, которая создала славу Америке, есть только результат работы индустриальных творцов и ничуть не похожа на органическое выявление гения народа» (5, 170). Есенин отмечает колоссальный разрыв между внешней производственной культурой страны и убожеством, примитивностью внутреннего мира американцев («Владычество доллара съело в них все стремления к каким-либо сложным вопросам», «Сила железобетона, громада зданий стеснили мозг американца и сузили его зрение» — 5, 170, 172). По нравам, по душевному развитию Америка оставила у Есенина впечатление наивной уплощенности и невежественной самонадеянности какого-нибудь гоголевского Миргорода. Поэт не зря писал: «Зрение мое переломилось особенно после Америки» (5, 161). Можно сказать, что в целом зарубежное путешествие Есенина существенно расширило его угол наблюдения и сравнения, его, так сказать, геополитические горизонты, уточнило пары оппозиций, связанные с душой русского человека и *хомо еуропео-американуса*. Он останется верным самому драгоценно глубинному в русской душе, как и с несколько отстраненным интересом будет присматриваться к той прививке американской деловитости и прагматизма, которую получит «Русь советская» от ее новых хозяев и водителей.

После возвращения Есенина из-за границы начинается последний стяженный возраст поэта — возраст спокойного анализа произошедшего и примирения. Уже в цикле стихов, посвященных Августе Миклашевской, «Любовь хулигана» (осень 1923) поэт расста-

ется со своей позицией-маской «хулигана» («Бестрепетно сказать могу, Что я прощаюсь с хулиганством»), объявляет новую ноту примирения («Теперь со многим я мирюсь Без принужденья, без утраты»). Именно в этом цикле, обращенном к женщине, вызвавшей в нем затаенное, чистое, раннее, вновь появляется мотив, более близкий к идее странничества, чем бродяжничества. В стихотворении «Ты прохладой меня не мучай...» (1923) даны два противоположных экзистенциальных импульса поэта: желание славы, богатства, поклонения, городского дендизма и вместе — бросить все, уйти и пропасть в природе, если люди обманут, любимая отринет.

Было время, когда из предместья
Я мечтал по-мальчишески — в дым,
Что я буду богат и известен
И что всеми я буду любим.
<...>
Я хотел бы опять в ту местность.
Чтоб под шум молодой лебеды
Утонуть навсегда в неизвестность
И мечтать по мальчишески — в дым.

Однако речь идет не о том, «чтобы сморкаться в руку и во всем дурака валять», чтобы бессмысленно и бесследно сгинуть:

Но мечтать о другом, о новом,
Непонятном земле и траве,
Что не выразить сердцу словом
И не знает назвать человек.

Так же в стихотворении «Мне осталась одна забава...» (1923) появляется и ностальгия по вере («Горько мне, что не верю теперь»), и не под забором готов сгинуть, чтобы только собаки отлаiali, да ветер отпел и занес, а «Чтоб за все за грехи мои тяжкие, За неверие в благодать Положили меня в русской рубашечке Под иконами умирать» — чинно, как долгую вереницу предков. «Отскандалил!» — посылает поэт новую весть о себе дорогому деревенскому зверью, «воробьям, и воронам, И рыдающей в ночь сове», по-прежнему соотнося судьбу крестьянской Руси со своей (его фольклорный параллелизм): «Как в смирительную рубашку, Мы природу берем в бетон. И во мне, вот по тем же законам, Усмирятся бешеный пыл» («Я усталым таким еще не был...», 1923).

Позднее Есенин так выразил новый поворот в его отношении к жизни: какая-то сатанинская, все сминающая упряжь прошла по стране («Напылили кругом. Накопытили. И пропали под дьявольский свист»), одна черная буря смяла и родину, и его самого («Стой, душа! Мы с тобой проехали Через бурный положенный

путь») — а теперь пришло время и для страны, и для него понять, что произошло, время спокойного анализа, прощения, приятия:

Разберемся во всем, что видели,
Что случилось, что стало в стране,
И простим, где нас горько обидели
По чужой и по нашей вине.

Принимаю, что было и не было...

(«Несказанное, синее, нежное...», 1925)

В последние два года жизни Есенина в его лирике вызрела густая, пронзительная, медитативно-элегическая нота, приемлющий и благословляющий мир и людей *тои*, который и делает всю *музыку* его поздних вещей. Поэт вырастает в мирового элегика своей особой, неповторимой стати. «Мы теперь уходим понемногу...» (1924), вызванное внезапной смертью Ширяевца,— своего рода кредо поэта этого финального времени. В таких стихах, перед лицом окончательного ухода дорогого, духовно близкого человека грех лукавить, играть — тут выходишь на последнюю черту искренности и самоотчета. В этом стихотворении сконцентрированы поздние чувства и убеждения поэта: и пророческое предчувствие («Может быть, и скоро мне в дорогу Бренные пожитки собирать»), и главный исток его глубокой печали, в котором он исповедуется священным для него вещам («Милые березовые чащи! Ты, земля! И вы, равнин пески! Перед этим сонмом уходящих Я не в силах скрыть моей тоски»), и признание в любви к уникальной конкретности бытия, к земной личности («Слишком я любил на этом свете Все, что душу облекает в плоть») с подчеркиванием мысли, что не раз прозвучит в его творчестве последних лет,— за то и любит, что не вечны люди, что уходят...

Знаю я, что не цветут там чащи,
Не звенит лебяжьей шеей рожь,
Оттого пред сонмом уходящих
Я всегда испытываю дрожь.
Знаю я, что в той стране не будет
Этих нив, златящихся во мгле,
Оттого и дороги мне люди,
Что живут со мною на земле.

Хоть поэт и рвался когда-то на небо, в «нездешние поля», блаженный потусторонний край, все же настоящая его, трепетная, сердечно-неизымаемая любовь принадлежала тому, что воплощено на этой земле, что «душу облекает в плоть», в эту единственную, смертную и тленную. И уже нет разделений между людьми, между неизбежно обреченными на смерть: этот хорош и достоин, а этот

нет. На всех проливается элегическое сожаление и особое благословение: «мир вам!».

В последний год жизни в стихах Есенина устанавливается философическое, всеприемлющее настроение, в котором чувствуется и элемент своеобразной поэтически-душевной самотерапии, утверждения себя в стоической мудрости. Как было «Утешение философией» — это «утешение стихами». «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» — начинает он одно из таких стихотворений, где ответом на «роковые письма» жизни, указующие всем на неизбежный конец, предлагается спокойствие и равнодушие — высокое равнодушие по отношению к обоим роковым силам, по определению Тютчева: к *смерти* и к *суду людскому*.

«Успокойся, смертный, и не требуй
Правды той, что не нужна тебе»
<...>

Пусть обманут легкие подруги,
Пусть изменят легкие друзья.

Пусть меня ласкают нежным словом,
Пусть острее бритвы мой язык,—
Я живу давно на все готовым,
Ко всему безжалостно привык.

Но тем не менее поэт завершает эту вещь одним: благодарностью за жизнь, благословением ей, приглашая тем самым и всех к таким чувствам.

В это время предчувствие скорой кончины и расставания с дорогой ему землей неотвязно от переживаний и дум поэта. Ощущение своей включенности в природные циклы, в закон рождения, расцвета и смерти, смены индивидуальных особей в одном бессмертном валу общей жизни, столь внутренне-интимно присущее еще дохристианскому, язычески-природному и язычески-родовому пласту русской души, отчетливо всплывает в стихах Есенина, мягко облегчая, как у Клычкова, боль и тоску личности. Поэту примиреннее чувствовать, что он *отживает* и *отговаривает*, как «роща золотая Березовым, веселым языком». Он лишь готов еще сильнее *анестезировать* смертную тоску, взбадривая в себе стихию лихой удали и по отношению к собственному концу:

Ну, целуй же! Так хочу я.
Песню тлен пропел и мне.
Видно, смерть мою почуял
Тот, кто вьется в вышине.

Увядаящая сила!
Умирать — так умирать!

До кончины губы милой
Я хотел бы целовать.
(«Ну целуй меня, целуй...», 1925)

И мне — чем сгнивать на ветках —
Уж лучше сгореть на ветру.
(«Заря окликает другую...», 1925)

Коль гореть, так уж гореть сгорая
(«Видно, так заведено навеки...», 1925)

Поэт нередко уходит и в народную, расхожую мудрость: «Все успокоимся, все там будем, Как в этой жизни радей не радей», правда с замечательным, упорным выводом: «Вот почему так тянусь я к людям, Вот почему так люблю людей» («Синий туман. Снеговое раздолье...», 1925).

Может быть, ничто так не привязало читательские сердца к позднему Есенину, как это неустанное исповедание пронзительной любви к тому, что «пришло процветать и умереть». Ведь поэту был ведом романтический бунт против основ мироздания, более того — нигилистический искуc, который порождает отчаянная невозможность принять уничтожение своего уникального «я» в бездне небытия:

Нет, нет, нет! Я совсем не хочу умереть!
<...>
Как же смерть?
Разве мысль эта в сердце поместится.
<...>
Слушай, плевать мне на всю вселенную,
Если завтра здесь не будет меня!
Я хочу жить, жить, жить,
Жить до страха и боли!
(«Пугачев», 1921)

А вот в его поздней лирике, когда он чувствовал, что уже соскальзывает в эту бездну, нет ни малейшего такого «плевать мне на всю вселенную». Да, он потерпел крах сокровенных своих надежд, «блудным сыном» прожигал жизнь, его преследовала хула и отречение друзей, он страдал и болел, так горестно рано почувствовал в себе «тихий свет и покой мертвеца» и как свесилась его золотая головушка, «словно неживая», переживал моменты ужаса перед тем, во что превратил он свою жизнь, пытался изгнать из себя «черного человека», но при этом никак не озлобился, не сбился в желчный, ядовитый тон, в метафизические проклятия, а уходя, проникновенно и тихо принял и благословил жизнь («Мне все равно эта жизнь полюбилась, Так полюбилась, как будто вначале. <...> Жить нужно

легче, жить нужно проще, Все принимая, что есть на свете»), принял до могильного упора («И эту гробовую дрожь Как ласку новую приемлю») и легкого праха, в который превратится его сердце. И в столь преждевременно ранней зиме его жизни так жизнеутверждающе звонко прозвучали майские слова:

Только я в эту цветь, в эту гладь,
Под тальянку веселого мая,
Ничего не могу пожелать,
Все, как есть, без конца принимая.

Принимаю — приди и явись,
Все явись, в чем есть боль и отрада...
Мир тебе, отшумевшая жизнь.
Мир тебе, голубая прохлада.

(«Синий май. Заревая теплынь...», 1925)

Удивительное дело, но это постоянное Христово «Мир тебе!», это благословение всему оставляемому («Будь же ты вовек благословенно...»), «Каждый труд благослови удача...»), это «все любя, спокойно умереть» рождает ощущение, что землю собирается покинуть христианская и чуть ли не святая душа, воистину «дитя добра и света». И хотя природно-языческая логика заставляет полагать, что все уходит, все заменимо и повторимо, что особь ничто перед родом, а род перед целым жизни, душа человеческая лелеет другое чаяние:

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

(«Цветы мне говорят — прощай...», 1925)

И в предсмертных стихах поэта недаром звучит главная христианская надежда, не окончательное «прощай», а *до свиданья и до встречи*:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Мочульский К. Мужичьи ясли (О творчестве Есенина) // Русское зарубежье о Есенине. Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи. В 2-х тт. М., 1993. Т. 2. С. 37.
- 2 Захаров А. Н. Поэтика Есенина. М., 1995. С. 58.

- ³ Федотов Г. П. Письма о русской культуре // Русская идея. С. 387.
- ⁴ Там же. С. 381.
- ⁵ Бердяев Н. А. Русская идея // О России и русской философской культуре. С. 44.
- ⁶ Бердяев Н. А. Философия неравенства. Париж, 1970. С. 18.
- ⁷ Есенин С. А. Полн. собр. соч. в 7-ми тт. Т. 5. М., 1997. С. 202. Далее ссылки на это издание даются в скобках после цитаты; первая цифра указывает том, вторая — страницу.
- ⁸ Сергей Есенин в стихах и жизни: Поэмы, 1912—1925; Проза, 1915—1925. М., 1995. С. 335.

«НОВЫЙ РАЗГРОМИМ ПО МИРУ МИФ...»

(Владимир Маяковский)

В поэтическом мире Маяковского, который нередко разрезали по крайней мере на две различные полосы, до и послереволюционную, Роман Якобсон, напротив, увидел единство и неделимость — от ранних вещей до «последних строк»: «диалектическое развитие единой темы», сквозные образы, мотивы, символы, поданные то трагически и патетически, то юмористически и пародийно. И создает такую неделимость, по его мнению, «единая целеустремленность», мировоззренческая и экзистенциальная, единый, лежащий в их основе «миф»¹. Попробуем разобраться в этой «целеустремленности» и в этом «мифе».

Тринадцатый апостол

В своем раннем, столь ошеломительно ярком, дерзко талантливом творчестве Маяковский вынес тему, которой болело все новое время мировой истории, начиная с эпохи Возрождения. Тема эта уже четко философски оформилась в сороковые годы прошлого века у Людвиг Фейербаха, выразив стремление современного человечества, как писал Достоевский, окончательно «устроиться без Бога». (Недаром философ, идеолог сменовеховства Н. В. Устрялов назвал Маяковского «типичным героем Достоевского»², имея в виду таких его героев, как Раскольников, Ставрогин, Кириллов, Иван Карамазов.) Фейербаховская идея и идеал *антропотеизма* (*человекобожия* — кстати, выражение также Достоевского) вернули религию с небес на землю, точнее в человеческое *сердце и голову*, — а они, якобы, и сотворили самого Бога, фантастически-иллюзорно опредметив в Нем свои собственные высшие желания и идеально мечтаемые качества (всемогущества, премудрости, добра, истины, красоты, бессмертия, неиссякаемой любви). «Нет бога, кроме человека, и Фейербах — пророк его», — таков краеугольный камень новой религии человека, точнее человечества, человеческого рода, поскольку «люди только совместно образуют человека и являются тем, чем может и должен быть человек»³. Человек сам по себе слаб и ограничен («единица — вздор, единица — ноль»), в свободу, мощь и бесконечность выводит его только «общественность», только единение с себе подобными: «Только род в состоянии одновременно упразднить и заменить божество и религию. <...> *ТЫ* являет-

ся богом для Я, ибо Я не существует без ТЫ, Я зависит от ТЫ, без ТЫ нет Я»⁴.

Вполне примирился с наличной природой человека как существа смертного (в своей работе «Мысли о смерти и бессмертии», 1830, Фейербах создал чуть ли не восторженную *танатодицею*, оправдание смерти), немецкий философ, как все идущие от него позднейшие атеистические гуманисты, пытается утешить себя родовым совершенством человечества и родовым, культурным бессмертием. «Люди *взаимно дополняют* один другого не только физически и интеллектуально, но и в *моральном* отношении, благодаря чему в целом они являются тем, чем они должны быть и представляют собой совершенного человека»⁵. Так равновесие дурного и хорошего составляющих человечество индивидов достигается нейтрализацией отрицательных качеств одних положительными других. Но такая моральная арифметика, считающаяся с суммарным результатом блага некоего абстрактного целого, ниже всякой критики. Из всех этих «погашений плюсов и минусов», как писал С. Н. Булгаков, получается в лучшем случае только «ноль», а не «совершенный человек»⁶.

При этом Фейербах демонстрирует ту черту, что станет характерной для будущих адептов религии человекобожия, в том числе и Маяковского; ее С. Н. Булгаков определяет как «атеистическую страсть», «религиозную распаленность», «религиозный, хотя и атеистический, энтузиазм»⁷. «Человек есть начало, человек есть середина, человек есть конец религии», «низводя теологию к антропологии, я возвышаю антропологию до теологии»⁸ — таковы центральные постулаты новой веры.

И тот же русский религиозный мыслитель открывает самое для нас главное: фейербахианство стало «общезилософским фундаментом марксизма», «атеистический гуманизм Фейербаха составляет душу марксистского социализма и характерен для него не меньше, нежели политико-экономическая доктрина самого Маркса, которая может быть совместима и с принципиально противоположным общим мирозерцанием»⁹. В другой своей статье «Карл Маркс как религиозный тип» С. Н. Булгаков подробно обосновал эту мысль, придя к выводу: «Маркс — это *фейербахианец*, впоследствии несколько изменивший и восполнивший доктрину учителя»¹⁰.

Действительно, во введении «К критике гегелевской философии права» Маркс в своем взгляде на религию лишь повторил основные положения Фейербаха: «она претворяет в *фантастическую действительность* человеческую сущность. <...> Упразднение религии, как иллюзорного счастья народа, есть требование его *действительного* счастья. <...> Критика религии освобождает человека от иллю-

зий, чтобы он мыслил, действовал, строил свою действительность как освободившийся от иллюзий, как ставший разумным человек. <...> *Задача истории*, следовательно, — с тех пор как исчезла *правда потустороннего мира*, — утвердить *правду поюстороннего мира*»¹¹. Именно пролетариату, писал С. Н. Булгаков, поручал Маркс «миссию исторического осуществления дела атеизма, т. е. практического освобождения человека от религии. Вот где подлинный Маркс, вот где обнаруживается настоящая “тайна” марксизма, истинное его естество!»¹². А вот как недвусмысленно выразил человекобожескую логику Энгельс: «*Безбожие* нашего времени <...> есть именно его *богопреисполненность*. До сих пор вопрос всегда гласил: что есть бог? — и немецкая философия разрешила его так: бог — это человек. Человек должен лишь познать себя самого, сделать себя самого мерилom всех жизненных отношений, дать им оценку соответственно своей сущности, устроить мир истинно по-человечески, согласно требованиям своей природы, — и тогда загадка нашего времени будет им разрешена. <...> Собственная сущность человека много величественнее и возвышеннее, чем воображаемая сущность всех возможных “богов” ...»¹³.

Из автобиографии Маяковского «Я сам» (1922) мы узнаем, что еще подростком он сначала читает запоем популярные социалистические брошюры, обращаясь затем к самому Марксу. Во всяком случае в той доминантной теме, о которой здесь идет речь, ее пафос питается не только влиянием Ницше, как это часто полагается сейчас, а в большей степени социалистически-марксистской религией человека.

Среди четырех «долой» «катехизиса современного искусства», что Маяковский, по его собственным словам, прокричал в четырех частях программной поэмы «Облако в штанах» (1914, первоначальное название «Тринадцатый апостол»), а по существу во всем своем творчестве до 1917 года: «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию», — пожалуй, сильнее всего прозвучало последнее, богоборческие и человекобожеские мотивы. Поэт бросает вызов этому миру, его ценностям, установлениям, укладам и тому вышнему, небесному Самодержцу, который, по его мнению, скрепляет всю установившуюся земную пирамиду. Поэтический мир Маяковского этих лет укладывался в несколько сюжетов-констант, варьирующихся из стихотворения в стихотворение, из поэмы в поэму: Я, *Поэт*, Владимир Маяковский, титанически самоопорная личность, сверхчеловек, невиданный пророк и вместе уязвленный страданием, мучимый, трагически распряленный индивидуум, и *мир, не-я*, мир города, толпы, мир сытых и толстых, самодовольных хозяев земных сластей; драматический любовный

треугольник и, наконец, коллизия *Человек* и *Бог*, благовестие поэто-мессией новой религии Человека.

Разворачивается тема разоблачения Бога, свержения Его с небесного трона, философски и художественно проработанная в линии западного богоборчества, просветительского, бунтарски-романтического, фейербахианского: «Это я // попал пальцем в небо, // доказал: // он — вор» («Владимир Маяковский»), «Я думал — ты все- сильный божище, // а ты недоучка, крохотный божище» («Облако в штанах»), вплоть до мотива убийства Бога, смерти Бога, характерного уже для Ницше¹⁴ («Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою // отсюда до Аляски» — «Облако в штанах»). «Как и Ницше,— утверждал Н. В. Устрялов,— Маяковский — религиозная натура, убившая Бога»¹⁵.

На место оплеванного и низвергнутого Бога поэт поставляет Человека, пока в лице самого себя, явившейся людям и миру самоценной и бесценной личности, апостола нового «религиозного» сознания, нового фундаментального выбора, что он должен еще внести в мир, лежащий в растлении под пятой «Повелителя всего», «главного танцмейстера земного канкана», владыки золотого тельца. Приходит с резкими, хлещущими интонациями вызова «Нате!» и призыва: «Послушайте!», «Эй!». Еще не испытанные мускулы, огромное сердце этого только-только вышедшего на служение человекобога, распираемого «разнузданной ордой» невероятных желаний и порывов, играют избытком молодой, варварской силы¹⁶; сей невостробованный пока демиург, человек-артист предвосхищающе-игрово примеривается ко всей вселенной — как бы ее обновить, пересоздать, претворить во что-то иное: «Эй! // Человек, // землю саму // зови на вальс! // Возьми и небо заново вышей, // новые звезды придумай и выставь...»!

В ранних поэмах Маяковского создается целая поэтическая мифология, связанная с рождением, явлением в мир, миссией нового пророка. Поэма «Человек» (1916—1917) конструируется как своего рода травестия ключевых мистериальных моментов Евангелия: «Рождество Маяковского» и далее «Жизнь Маяковского», «Страсти...», «Вознесение...», «Возвращение...». Вместо непостижимого вочеловечения Бога, Рождества Спасителя, ознаменованного сверхъестественной вифлеемской звездой, здесь воспевается величайшее мировое событие — появление на свет просто земного человека — а это и есть настоящее, реальное чудо из чудес: «Если не // человеческого рождения день, // то черта ль, // звезда, // тогда еще // праздновать?!» И тут же звучит восторженный гимн человеку, как истинному богу земли, причем совершенно в духе атеистического гуманизма Фейербаха, который утверждал «всего человека с голо-

вы до пят», принципиально не признавая деления на существенное и несущественное в нем:

Как же
себя мне не петь,
если весь я —
сплошная невидаль,
если каждое движение мое —
огромное,
необъяснимое чудо.

Этот новый бог с его удивительным телом, дивным «пятилучием» рук, «драгоценнейшим умом» под «черепа шкатулкой» и «необычайнейшим комком», бьющимся в груди, наделен фантастическим даром — преобразовать мир и его твари. Весь образный строй этого пассажа поэмы говорит не столько, как могло бы традиционно показаться, о любовно-идеализирующем зеркале искусства («стоногий окорок» прачек превращается в «дочерей неба и зари», сапожник — в «веселого и ловкого» принца...), сколько о заложенной в человеке, пусть и потенциально, способности реального творчества жизни (новое животное, обращение зимы в лето, воды в вино...). Читатель Маяковского помнил еще по «Облаку в штанах» суть благовестия тринадцатого, пост-христианского апостола:

Я,
златоустейший,
чье каждое слово
душу живородит,
именинит тело,
говорю вам:
мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал!

А что делает поэт? — слова, строчки, стихи, искусство. Да, жизнь, «мельчайшая пылинка» ее предстает неизмеримо выше и ценнее искусства, так же как перед «золотыми россыпями» душ «каторжан города-лепрозория» меркнет свет языческого божества — солнца, а рабочее человечество в своем творчески-трудовом усилии объявляется настоящим демиургом всего в мире и самого мира: «жилы и мускулы — молитв верней. // Нам ли вымалывать милостей времени! // Мы — // каждый — // держим в своей пятерне // миров приводные ремни».

Старые святыни повержены, вытеснены новой. И какова же она в поэме «Человек»? Это — любящее сердце человека, сердце поэта; на чувстве основывается новая религия человека («сердце все»), из чувства идет и импульс к преобразующему творчеству.

Это я
сердце флагом поднял.
Небывалое чудо двадцатого века!

И отхлынули паломники от гроба господня.
Опустела правoverными древняя Мекка.

Сколь, однако, последовательна логика гуманистического человекобожия! Тот же Фейербах, усматривая в Боге отчуждение от самого человека его внутреннего «сокровища», и прежде всего его сердца, способности любить, подаренные божественной инстанции как главное качество («Бог есть любовь»), звал человека упразднить это *разделение* с самим собой, обрести наконец свою цельность, опознать свое чувство, свое сердце как то, что в нем *выше его*, что есть подлинное его существо, его *бог*.

И уже жертвенная Христова любовь к людям вселяется у Маяковского по своему истинному адресату — в человека, тут — в избранного представителя рода, в поэта-пророка: «Но мне — // люди, // и те, что обидели — // вы мне всего дороже и ближе. <...> я — где боль, везде; // на каждой капле слезовой течи // распыл себя на кресте» («Облако в штанах»). Так соединяется претворенная Иисусова парадигма распятия, страдания за людей с образом, отвечающим муками героя Достоевского (слезинка младенца). Опять же *слезами, слезками и слезищами* буквально засыпают поэта, избранного князем городских низов, в трагическом бурлеске «Владимир Маяковский» (1913): на, возьми на себя, облегчи нашу боль! Правда, нет еще однозначной решимости поэта распять себя на каждой слезинке людского горя: «Вам хорошо, а мне с болью-то как?», хотя и здесь утверждается бесконечно милосердное, по существу христианское отношение к ближнему, его страданию и болезни: «Я разницу стер // между лицами своих и чужих. // В гное моргов искал сестер. // Целовал узорно больных». Впрочем, в прологе к трагедии особенно видно, насколько поэт именно *усиливается* провозгласить, подать себя и новым земным Христом («Приидите все ко мне...»), и евхаристической жертвой («душу на блюде несу // к обеду идущих лет»), и всемогущим творцом-демиургом новых возможностей человека («Я вам только головы пальцем трону // и у вас // вырастут губы // для огромных поцелуев // и язык, // родной всем народам»). Но само действие, само внедрение поэта-мессии в мир опрокидывает его божественные претензии, далеко разводя его сверхмерные желания, его притязания (от себя чудесно преобразить мир) и реальные возможности — сопротивление уклада мира сего, природы вещей, самой природы человека огромно.

Все, что пропел Маяковский о человеке в первой главке поэмы «Человек», пока только идеал, только возможность, и едва это «не-

объяснимое чудо» попадает в нынешние обстоятельства бытия, как они тут же скручивают и уродуют его: «Загнанный в земной вагон, // влеку дневное иго я, // а на мозгах // верхом // “Закон”, // на сердце цепь — “Религия”. <...> Я в плену, // Нет мне выкупа! // Оковала земля окаянная». Так и выглядывает здесь и языческая любовь к натуральному человеку, вновь открытая с эпохи Ренессанса, и просветительская концепция изначально прекрасного естественного человека, чью природу искажает именно общество, ложный его уклад. На этой земле, оказывается, безраздельно правит бал «золоторот // франков, // долларов, // рублей, // крон, // иен, // марок» — и вырастает зловеще-планетарный образ «Повелителя Всего — соперника моего, моего неодолимого врага», олицетворение власти этого «золоторота», идеала мещанского царства, «некоронованного сердец владельца», кого не трогает никакая революция — распротерся он своим холеным телом, весь в изысканнейших «мануфактурных игрушках» по всем континентам, и лучшие умы и таланты земли у него в явном и тайном, часто неопознанном до конца служении. И «Страсти Маяковского», заземленная перелицовка Христовых страстей, связаны конкретно с тем, что в людском потоке поклонения этому Повелителю («идут горожане // выкупаться в Его обилии»), а затем и в привычно обожающей его ласке оказывается и... любимая поэта. Так фиаско своей любви, нестерпимую муку ревности поэт выводит в обобщенный план роковых обстоятельств земного бытия, где царит сей «неодолимый враг», притом что под это ожившее олицетворение легко подставляется и лысый соперник, стяжавший более, чем сам поэт, осязаемых земных благ.

Растрезанный страданием, герой грезит о самоубийстве («А сердце рвется к выстрелу, // а горло бредит бритвою. В бессвязный бред о демоне // растет моя тоска. // Идет за мной, // к воде манит, // ведет на крыши скат»), мечется по городу, обращается к аптекарю («дай // душу без боли // в просторы вывести»), но с гневом отказывается от яда («Кому даешь? // Бессмертен я, // твой небывалый гость»). Да, бессмертен по крайней мере как поэт — в будущем и улица его имени ему уготована!

Так состоялось ли в этой поэме пророческое самоубийство, избранный добровольно, но анти-христианский по сути *крест* поэта-пророка? Автор рисует лишь свое неожиданное вознесение («И вдруг я // плавно оплываю прилавок. // Потолок отверзается сам. <...> Вот захотел // и по тучам // лечу ж»), хотя в далеком будущем, куда через тысячи лет возвращается герой, о нем считают так: «он здесь застрелился у двери любимой». Бытие его в посмертном, небесном качестве среди «бестелых» решено в тонах фантастически-юмористических, какие потом с усилением издевки перейдут в

«Мистерию-буфф». По существу, все эти театральные «бутафории миров», «прелестные бездны» и чинящие тучи небесные жители нужны для выражения любви Маяковского к одному: к плотской, телесной, полноценно-воплощенной жизни, все остальное — какие-то там бесплотные души, духи, тени не трогали его и разве что будили его ироническую струну: «Никто не толкается. // Впрочем, и нечем»; «Бестелое стадо, // ну и тоску ж оно гонит!» Отсюда и навязчивый в его творчестве мотив возвращения на землю, о чем мы поговорим еще особо. Он только что в виде мечты о всеобщем воскрешении в прекрасном будущем прошел в поэме «Война и мир», написанной за год до «Человека». Вот и здесь через «1, 2, 4, 8, 16, тысячи, миллионы» лет поэт вновь на земле, в городе и на улице его прежней жизни. Но на этот раз проигрывается не обычный для Маяковского прекрасно-утопический вариант (рай и идеал уже достигнуты!), а другой, *безнадежный*, также, значит, являвшийся в моменты сомнений и отчаяния: ничто на планете не изменилось, как было крепко схвачено все тем же Повелителем, так и осталось: «По скату экватора // Из Чикаг // сквозь Тамбовы // катятся рубли. // Вытянув выи, // гонятся все, // телами утрамбовывая // горы, // моря, // мостовые. // Их тот же лысый // невидимый водит, // главный танцмейстер земного канкана. // То в виде идеи, // то черта вроде, // то богом сияет, за облако канув». Более того, мелькает и мотив космической катастрофы, естественного *конца света*, что возникал и в западной, и в русской поэзии («Тьма» Байрона, «Последний катаклизм» Тютчева) — и *такое* касалось сознания будущего певца неизбежного земного и вселенского рая, но согласитесь — в подобной перспективе уже совсем иначе смотрятся любые оптимистические мечтания...

Погибнет все.
Сойдет на нет.
И тот,
кто жизнью движет,
последний луч
над тьмой планет
из солнц последних выжжет.

Но... и в бушующем мире, в вечной тьме и холоде потухшей вселенной оставляет поэт один бессмертный очаг огня, «неопалимую купину» своей любви. Она — сильнее всех физических законов энтропии, а значит именно в любви сохраняется чуть ли не самая после-последняя надежда, неистребимая искра бытия:

И только
боль моя
острей —
стою,

огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

И все же ранние лирика и поэмы Маяковского, где он гордо и напористо провозглашает себя поэтом-пророком городских низов («я — вам поэт», кого «проститутки, как святыню, на руках понесут»), провозвестником нового человекобожеского благовестия, поражают своей непросветленно-безблагодатной, тяжелой атмосферой. Где уж тут лучезарный, весело-танцующий (по Ницше), полный языческого здоровья и силы человекобог?! «Весь боль и ушиб!» Этот мир со свергнутым богом, это поставление себя на его место нагнетают где-то в самом эмоциональном истоке поэзии Маяковского — несмотря на все волевые словесные всполохи, энергичные выплески — тоску и какую-то озлобленность. Ведь именно внутреннее чувство, глубинное самоощущение лепят такой, а не иной образ внешнего мира, где и среди людей одни уродства и калечества, отталкивающие «свинные рыла» («два аршина безликого, розоватого теста», «мясистые рычаги шлепающих губ», «человечье месиво», «желудок в панаме», «мясомятая, быкомордая орава», «стоглавая вошь», «потноживотные женщины», «старые, жирные, обрюзгшие враги», «лопались люди, проевшись насквозь», «с экипажей стекала вместе с иссосанной булкой, жевотина старых котлет...»), и сам мир расплзается как нечто анти-эстетическое, мертвенное, чуть ли не трупное. Убрав небо, поэт упирается в единственно достоверное — плоть и материю, физиологию, *мясо*, а они, как известно, имеют обыкновение протухать и разлагаться, вот и вылезает на первый план изнанка смертной плоти — слизь, гниль, плесень, отходы и отбросы организма, плевики, всякая дрянь и мерзость: «прокисший воздух плесенью пахнет», «улица провалилась, как нос сифилитика», «туман, с кровожадным лицом каннибала, жевал невкусных людей», «а с неба смотрела какая-то дрянь, величественно, как Лев Толстой», «качается в каменных аллеях полосатое лицо повешенной скуки», «шершаво потное небо», «тучи отдаются небу, рыхлы и гадки», «улица муку молча перла», солнце въезжает «по трупам крыш», «умерших слов разлагаются трупики»... Какой контраст тона в дебюте Есенина и Маяковского! У первого — *литургизация* природы, явление ее как мира Божьего, сквозь который просвечивает софийная красота; у второго — ее *обезобразжение*, воистину «труп красоты», как писал С. Н. Булгаков о кубистических работах Пикассо. Ощущение от себя, от жизни, от других, от города, от мира выражается у Маяковского в грубых, отталкивающих, дерзко-циничных образах. Странная молодая лирика: много горечи, желчи, издевки, потной и мясистой физиологии, сюрреалистичес-

кой фантазмагории! А. Крученых, «комментируя» первые ошеломительные опыты собрата, так пугал публику: «“я люблю смотреть как умирают дети”... бедные малютки! Берегитесь это рыкает людоед!»¹⁷. Да, такой уродливо-отталкивающий мир, как у молодого Маяковского, мог явиться только предельному «субъективному идеалисту», каким, впрочем, часто бывает поэт, особенно романтический, формирующий мир по своему видению, своему внутреннему состоянию. Но не так часто, как у Маяковского, нутро поэта столь яростно и форсированно выволакивается *наружу*, в образы внешнего мира.

Однако в таком дегуманизированном лике мира было и предчувствие, и предвестие страшных гримас наступившего века, обнаружившего свое лицо коллективного «людоеда» с первой мировой войны. Недаром в статье 1914 г. «Штатская шрапнель. Вравшим кистью» Маяковский писал: «Разве это не воплощение наших идей: называется “война”: люди жмутся в кошмарах, приезжают безногие, безрукие...» — ну, совсем как когда-то среди персонажей трагедии «Владимир Маяковский»: «Человек без глаза и ноги», «человек без уха», «человек без головы». Война с ее безумством, кошмаром, алогичностью — во что реально плюхнулся мир — стала как бы оправданием шокирующе-брутальной поэтики футуристов. В статьях Маяковского военного времени ясно выражено даже некое злорадство и ликование: мы оказались правы и созвучны эпохе, не мягкотелые лирики, не трансцендентные мечтатели, а мы, грубые, из красного мяса, обнажавшие всю непрочность бытия и готовящийся ужас: «живет десяток мечтателей, какой-то дьявольской интуицией провидит, что сегодняшний покой — только бессмысленный завтрак на подожженном пороховом погребе» («Теперь к Америкам», 1914)¹⁸. Мир Маяковского, его поэтика адекватно совпали с войной. Сила, даже силища кошмарно-адских образов войны и убийства, расчленения плоти и гниения, протест против чего тут *абсолютен*, работает на то, чтобы ужаснуть, отшатнуть, дать опаматоваться. В предстающей чудовищной картине войны («дымящееся мира месиво», земля, нашпигованная «человечьим мясом», танец на падали Смерти, «безносой Тальони», «в гниющем вагоне на сорок человек — четыре ноги», «безрукий огрызок кровавого обеда», «батареи добела раскалили жару. Прыгают по трупам городов и сел. Медными мордами жрут все») нет смешения добра и зла, перестановки и подстановки Бога и сатаны, метафизический адресат происходящего указан точно: «А под всем этим дьявол зарево зевот дымит» («Война и мир», 1916). Но далеко не всегда поэт достигал такой, я бы сказала, безусловности, непротиворечивости своей мировоззренческой позиции.

Подведем некоторые итоги. Все же разрыв между несомой поэтом в мир спасительной вестью, внедряемым образом невиданного пророка, искупителя «униженных и оскорбленных», Человекобога («и будут детей крестить именами моих стихов») и внутренней тоской, одиночеством, отчаянием, вплоть до искуса самоистребления, поразителен:

Мне,
чудотворцу всего, что празднично,
самому на праздник выйти не с кем.
Возьму сейчас и грохнусь навзничь
и голову выmozжу каменным Невским!

(«Флейта-позвоночник», 1915)

Маяковский невольно обнаружил, сколь шатко само основание — человек, — на котором он возвел новую земную религию. Человек по своей сути есть живой парадокс, чей особый онтологический статус был в свое время выражен Державиным: «Я царь — я раб, я червь — я Бог!». Возведя же его в нынешней, несовершеннокризисной, кричаще-противоречивой природе в абсолют, Маяковский чрезвычайно укрупнил и выявил эти противоречия — главным образом через самого себя: своя живая, мучающаяся душа труднее всего поддается оптимистически-проективному, отвлеченному идеализированию. Собственно вся его мировоззренческая система раздирается такими же противоречиями; и усугубились они, начиная с революции, когда, казалось бы, сам поэт вышел из трагической распыленности, объявил родной — и до йоты — восторжествовавшую теорию, что декларировала свое осуществление в массовой, всеохватывающей практике.

И центральное, взрывное противоречие мировоззрения поэта обнаруживается в паре *любовь* — *ненависть*, где это не столько антитеза, сколько частая подмена и замена вторым первого. В финале поэмы «Люблю» (1922) «громада ненависти» отступает перед «громадой любви». Можно говорить о неустойчивом равновесии этих двух *громд* в творчестве Маяковского: если первой насыщена злоба современности, то вторая — больше отсылается в прекрасное далёко. С одной стороны, — неистребимый атом «немыслимой любви» в «Человеке», то, что в «Войне и мире» и в «Про это» (1923) любовь приобретает значение вселенского принципа бытия, искупающего зло и преображающего мир («чтоб всей вселенной шла любовь»). В предисловии к «революционной хрестоматии футуристов», сборнику «Ржаное слово» (1918) Маяковский пишет: «Для их мелкой любви совершенно достаточно одного глагола “любить”; им непонятно, зачем футурист Хлебников шесть страниц заполняет производными от этого глагола, так что даже у наборщиков буквы

“Л” не хватает». Словесный эксперимент своего поэтического товарища Маяковский раскрывает смыслово, как расширение области любви, как увеличение любящего сердца у человека нового социалистического времени. «Сплошное сердце» — и мука «красивого двадцатидвухлетнего», и идеал будущего времени.

И вместе — он отождествляет себя с карающим богом, с последним судным днем («в черных душах убийц и анархистов // зажгусь кровавым видением»), зовет к мятежу и злодейству, оборачиваясь в качестве бога-узурпатора народным мстителем: «Я возьму // намаляю // на царские врата // на божьем лике Разина» («Ко всему», 1916). В этом стихотворении наивно обнажен механизм «праведной злобы» поэта: любимая болезненно ранила его самолюбие, оскорбила в лучших чувствах, и тут же возникает такая подростково-«злодейская» компенсация: «Довольно! // Теперь — // клянусь моей языческой силою! — // дайте // любую // красивую, // юную,— души не растрочу, // изнасилую // и в сердце насмешку плюну ей!», и дальше-больше, пошел уже революционный азарт: «Око за око! // Севы мести в тысячу крат жни!». Революция дала Маяковскому законное, идеологически обоснованное право на «святую месть», на убийство, кровь, на вымещение своих комплексов и обид (разумеется, в пределах слова). И уже не любовь оказывается принципом связи всего со всем, а, напротив, ненависть: «Да здравствует ненависть!» // Ненависть миллионов к сотням, // ненависть, спаявшая солидарность. // Пролетарии! // Пулями высвисти: // — да здравствует ненависть!» («1-ое мая», 1923). И несется шквал ненависти, призывов к уничтожению врага: «Теперь // не промахнись мимо. // Мы знаем кого — мети! // Ноги знают, // чьими // трупами // им идти», «Если бить // так чтоб под ним // панель была мокра...». Впрочем, надо ли выписывать — такого более чем достаточно нагребли и Ю. Карабчиевский и А. Жолковский¹⁹.

Обратимся к прямо объявленной идейно-«религиозной» декларации Маяковского, к «новой проповеди Нагорной» из «Мистерии-буфф» (1918), т. е. новой священной истории, но весело-бравурно поданной. В мистерии этой разыгрывается высший пролетарски-коммунистический идеал и путь к нему — недаром сами читатели и зрители приглашаются к сотворчеству: дополнять ее содержание, уточнять в зависимости от новых обстоятельств пути. Итак, спасающимся в ковчеге от революционного потопа семи парам «нечистых», представителям рабочего люда земли, является идущий «по воде, что — по суху», «самый обыкновенный человек» (во второй редакции пьесы, 1920, он уже из «будущего времени просто человек» — хоть так более мотивированно представить его). Этот ново-явленный «Христос, ходящий по водам» религии человекобожия

аттестует себя как высшее сознание человечества, призванное, наконец, войти в мессианский коллективный организм, каким являются «нечистые»: «В ваши мускулы // я // себя одеть пришел. // Готовьте тела колонны». Тут же импровизируется и «идейная» гора — наваленная груда из станков и верстаков; взгромоздившись на нее, он и возвещает это новое сознание. В чем же его суть? Оказывается, это весть о рае, но не «христовом», где «постнички лижут чай без сахару», а о «настоящих земных небесах»:

В раю моем залы ломит мебель,
услуг электрических покой фешенебелен.
Там сладкий труд не мозолит руки,
работа розой цветет на ладони.
<...>
а у меня
на корнях укропа
шесть раз в году росли ананасы б...

Ну и рай: материальный нежащий комфорт, чудеса пищевого изобилия! И за такой сладкой манью тут же вскидываются души «нечистых»: «Мы все пойдем! Чего нам терять!»

Но нагорная проповедь еще не завершена. В травестийном соответствии со структурой настоящей евангельской проповеди, где тем, кто пестует в себе определенные качества, предлагаются награды, *ублажения*, ведущие к Царствию Небесному, Человек выдвигает свои заповеди блаженства. Сделано это методом издевательского передразнивания, простого переворачивания до наоборот: «Мой рай для всех, кроме нищих духом. <...> Ко мне — кто всадил спокойно нож // и пошел от вражьего тела с песнею! // Иди, непростивший! // Ты первый вхож в царствие мое небесное». (Во втором варианте «Мистерии-буфф», чтобы не было ни грана сомнения, уточнено и так очевидно: «в царство мое земное,— не небесное».) Когда-то еще в облике тринадцатого апостола утверждал поэт в «Облаке в штанах»: «я над всем, что сделано // ставлю “nihil”». Здесь то же: «взорвите все, что чтили и чтут». В варианте 1920 г. человекобожеская «нагорная проповедь» обогащается двумя существенными моментами: вызовом природному ходу вещей («Долой природы наглое иго!») и апофеозой труда, творящего реальные чудеса («Вы будете жить в тепле, // в свете, // заставив волной электричество двигать»). И этот призыв тут же находит отклик среди «нечистых»: «Чтоб раньше дойти до этой поры, // вздымайте молоты, ввысь топоры!» Так складываются у Маяковского главные элементы мессианской пролетарской идеологии, уже знакомые нам по пролетарским поэтам,— утверждать, разрабатывать, варьировать их он

будет по-своему, в своей собственной поэтике, поставив свой огромный талант на службу *избранному* классу.

И вот «нечистые» дружно прорываются «сквозь тучи, вперед», бешено взнуздывая себя: «Довольно пророков! // Мы все Назареи! // Скользите на мачты, // Хватайтесь за реи!» — через ад, не страшный для мучеников земли, чистилище, чинно-постный рай «бестелых», куда штурмующие небо являются со своей человекобожеской песней-лозунгом: «Орите в ружья! // В пушки басите! // Мы сами себе и Христос и спаситель! Мы сами Христос! // Мы сами спаситель», чтобы, сокрушив все эти небесные «учреждения» (т. е. разрушив их *идеи*, верования, здесь буквально материализованные), пробиться, наконец, к обетованной стране, что оказывается на их же земле, но с другого конца.

И что же встречает их? Дерево, цветущее булкой, сахарная женщина, всяческие ходящие сами по себе яства и вещи — являются они навстречу прибывшим, предлагая себя им, своим настоящим хозяевам, извиняясь за то, что прежде «рубля рабы, рабы рабовладельца» цепными псами были они для них.

Вспомним, как пять лет назад в трагедии «Владимир Маяковский» развернулось настоящее восстание вещей («В земле городов нареклись господами // и лезут стереть нас бездушные вещи»), в экспрессионистических образах реализовавшее глубинную фобию торгово-промышленной, городской цивилизации. Эта тема вполне прочитывалась в той марксистской оптике, к которой прикоснулся еще юноша-Маяковский: в капиталистическом обществе царит культ богатства и вещей, при том, что сам человек, по Марксу, овеществляет и отчуждает свою сущность в производимые им и не принадлежащие ему вещи.

Здесь было и непосредственное влияние поэмы Хлебникова «Журавль» (1909), где тоже созданные человеком вещи и машины выходят из-под его власти, идут мятежом на своего творца. Мы уже писали в главе о пролетарской поэзии о сокровенной причине возникновения в современной культуре этого негативного мифа — восстания машин и вещей: подсознательный страх, что путь машинной, «протезной» цивилизации явно *не тот*, приводящий ко все большей слабости и зависимости самого человека, которому буквально, *органически* не принадлежат изобретенные им технические орудия, *искусственные* приставки к его органам. Хлебниковский «Журавль» — образ саморазрушения человечества на избранных им ложных цивилизационных путях. В поэме торжествует колорит апокалиптический: «Трубы возвещают человечеству гибель», и среди различных концов света — это новый: человек сам на собственной груди пригрел змею: «Злей не был и Кощей, // Чем будет,

может быть, восстание вещей». Зловеще-любопытная деталь: в союз с вещами вступают «толпы мертвецов»:

Изменники живых,
Трупы злорадно улыбались,
И их ряды, как ряды строевых,
Над площадью желчно колебались.
<...>
Свершился переворот. Жизнь уступила власть
Союзу трупа и вещи.

Что за дико-гротескный поворот, какой в нем смысл? Скорее всего это выражение коллективной бессознательной вины общества, написавшего на своих знаменах лишь заклинательное «*cemento vivere*», за то, что ныне мертвые были вытеснены живущими, забыты и покинуты ими. Отсюда — страх их мести, их явления в мир в виде упырей и вампиров, — мотив широко распространенный в массовой культуре фильмов ужасов и современного постмодерна. Но воцаряется над людьми в поэме Хлебникова не какая-нибудь чудовищная вещь, машина или робот, а некое зверино-пожирающее начало, своего рода апокалиптический «зверь из бездны», «полувеликан, полужуравель», младенцеед, кому «учителя и пророки // Учили молиться, о необоримом говоря роке». Проглотив же последнего младенца, он не брезговал уже и взрослыми, «и порой людишек скучно лопал», а те продолжали ему молиться, и наконец «он клюв одел остатками людского мяса, // Он скачет и пляшет в припадке дикого пляса», и вот, свершив свое уничтожившее человечество дело, он исчезает со сцены земного бытия. Таков этот страшный фрагмент возможной апокалиптической эпохи человечества, пришедшего к позорно-унизительному концу на своих тупиковых путях: где и культ вещей, взамен человека, и технизированная бездушная цивилизация, «пирующая на могилах», и финальное поклонение «зверю». Однажды Иванов-Разумник, напомнив, что Маяковский читал мало и пользовался «правом незнания», заметил в связи с его знаменитым исповеданием «нигилизма»: «Откуда же ему было узнать, как не из книг, что “*nihil*”, то есть полный отказ от всяких человеческих и мировых ценностей, ведет лишь к отсутствию для человека места в мире»²⁰. В «Журавле» этого места для человека уже предвосхищающе-пророчески нет.

Вернемся, однако, к Земле Обетованной в «Мистерии-Буфф» — здесь не только не конец человека, а, напротив, удивительный рай для него «разапельсинен»: этакая разлюли-малина низовой народной утопии. Вещи вовсе не бунтуют, а любовно покорились своим создателям, готовые потакать вкусам и милым прихотям рабочего люда. И оттого такая идиллия, что устранен эксплуататорский по-

средник — хозяин: «Давайте, мы будем вас делать, // а вы нас питать. // А хозяин навяжется — не выпустим живьем! // Заживем!» Если идейный соратник Маяковского, критик Н. Чужак пишет в этой связи: «Диалектическая в своей сущности, идея эта подводит русский футуризм к главной задаче, выпавшей на долю класса работников,— исторической задаче перестройки всех вещей,— задаче устройства уже здесь, на земле, “царства небесного”»²¹, то Иванов-Разумник в статье о «Мистерии-буфф» разоблачает ее идеал «ананасного рая» как «глубокий духовный провал», как все то же внешне-материальное мещанское счастье — только на этот раз для пролетариев: «Предел культуры и комфорта! Бутыли ходят, булькая, дерево цветет булкою: о, мировой инженер Николаев²², подлинно это твоих рук дело!»²³ Впрочем, идеолог «Скифов» не совсем здесь справедлив к поэту, как будто вовсе не заметив, что не только в вещном изобилии — пафос земного рая, по Маяковскому (это лишь один, первый уровень, впечатляющий голодных и холодных), а в творчески-трудовом созидании нового строя бытия. Последнее слово в пьесе отдано обожествленному пролетарскому МЫ, Совокупному рабочему Человеку, в любимом повелительном наклонении и будущем времени взнуздывающему себя на титанический подвиг, невиданное творчество «коммуны-сказки». Звуки, впрочем, прекрасно нам уже знакомые по пролетарской поэзии:

Мы — зодчие земель,
планет декораторы,
мы — чудотворцы.
Лучи перевяжем пучками метел,
чтоб тучи небес электричеством вымести.
Мы реки миров расплещем в меде,
земные улицы звездами вымоstim.
Копай!
Долби!
Пили!
Буравь!
Все ура!
Всему ура!
Солнцепоклонники у мира в храме,
покажем, как петь умеем мы.

И в своем отрицании христианства, причем самого карикатурно-уплощенного, поэт остается личностью религиозно заряженной. Его вера в земной рай, в человека-творца и чудотворца, разумеется, превращенно-религиозна. Вместе с тем, отказавшись от христианства, он как бы регрессирует по лестнице религиозного чувства и культа, впадая в пантеизм, в язычество, в солнцепоклонство: «Становитесь хорами — солнцу псалмы».

вых ритмах азарт «дикого разгрома», поэт доходит до безумного, сатанинского распаления, страсти и сласти крушить и уничтожать:

Мы
тебя доконаем,
мир-романтик!
Вместо вер —
в душе
электричество,
пар.
Вместо нищих —
всех миров богатство прикарманьте!
Стар — убивать.
На пепельницы черепа!

Какое мощно-энергетическое образное предвосхищение чуть ли не фашистской утилизации ненужных, *вредных* по теории людей. Устраивается рукотворный «конец света», «страшный суд» всему старому миру, идет сортировка на достойных и недостойных, на наших и ваших, инспекция всех мировых вещей («всего мироздания проверяя реестр»), выбраковка их: «нужная вещь — // хорошо, // годится. // Ненужная — //к черту // Черный крест». И наконец, разворачивается грандиозная последняя апокалиптическая битва двух мировых станов: пролетарского, олицетворенного космическим гигантом Иваном, буквально «начиненным» российским и мировым бедняцким людом, и идолом буржуазного уклада Вильсоном, тоже представляющим в сказочно-лубочном образе великана-обжоры (вариация былого Повелителя Всего), кому неуклонно в глотку и к ногам все блага этой цивилизации, и материальные, и культурные, и научные. В этом столкновении двух классовых экстремов, наэлектризованных одним динамитом ненависти («всемирную злобою взрывают» Иван, и Вильсон ему в этом не уступает), поляризуется все: люди всех сословий и профессий, деятели искусства, даже животные и машины. Раскол, размежевание идет от космоса до зверья. Принцип разделения, *раздваивания*, так сказать, *враготорения* подан образно-гиперболически и очень впечатляюще. Кстати, принцип вполне сатанинский (сатана по еврейской этимологии как раз и значит *враг, противник*), но Маяковский с ценностями своей эпохи не отказался бы от такого родства. Впрочем, что это все, как не перелицованная калька со школьно-христианской вульгаты «страшного суда», разделения на тех, кто «одесную» и «ошуюю», на спасенных и вечно проклятых! И чем «пепельницы из черепов» хуже вечного «скрежета зубовного»?!

Все же, что касается любви и созидания, причем в самом восторженном и немислимом качестве,— отодвинуто за грань «дикого разгрома», смывающего старое, в сплошной феерический футурум:

«Будет // наша душа // любовных Волг слиянным устьем» и все-то «будешь» и «будет», исключительно, до малой черточки, «как нами написано,— // мир будет таков // и в среду, // и в прошлом, // и ныне, // и присно, // и завтра, // и дальше // во веки веков!»

В послереволюционном творчестве Маяковского, начиная с 1922—1923 гг., ранние богоборческие мотивы, человекобожеский пафос первых революционных поэм значительно трансформируется: из бунтарски-индивидуалистического, а затем коллективистски-титанического регистра, из ноты в целом серьезной и возвышенно-патетической они решительно снижаются в деловую анти-религиозную пропаганду, составляя немалую долю в агитационном творчестве поэта.

Надо отметить, что с самого начала поэт подошел к этой теме как варвар, «грубый гунн», темпераментный, талантливый, но ни о каких истинных глубинах христианства, тонкой духовности православия и не подозревающий. Кстати, еще Н. А. Бердяев отмечал: «футуризм и есть новое варварство на вершине культуры. В нем есть варварская грубость, варварская цельность и варварское неведение. Это варварство должно было прийти на смену упадочности. Но пришло оно не из очень большой глубины»²⁴. На фоне, скажем, героев Достоевского, Ивана Карамазова или Ставрогина, богоборчество молодого поэта наивно-брутально и уплощено. А уж его антирелигиозные агитки — при всех поправках на жанр и адресат — впадают в нестерпимую пошлость и похожи на своего рода околпачивание простачков (в чем он как раз упрекает церковь и религию).

При этом Маяковский следовал основному направлению борьбы с религией этого времени: речь вовсе не шла о принципиальном оспаривании богословских истин, метафизических основ христианства — только там-сям в крупных городах шло какое-то подобие «теоретических» диспутов философов-марксистов с церковными иерархами, и то разве что на тему: «есть ли Бог?» Главный удар был направлен на то, чтобы искоренить религиозный быт, бытовое исповедничество, чем и было православие для самых широких, прежде всего крестьянских масс. Богоборчество раннего Маяковского — в соответствии с четким социальным заказом превращается в бытоборчество: разрушение «религиозной рухляди», сакральной системы годовых церковных праздников, православных обрядов, сопровождавших человека от рождения до смерти, одним словом, религиозно освященного быта.

Тут упрощение темы было предельным — до самой дешевой атеистической демагогии; тут поэт налегал на самые низменные классовые клавиши, разогревалась ненависть к «ихнему злому богу»:

мол, «блюдет Христос лишь помещичий интерес»; мы, бедняки, и так непрерывно постились, «это Титы придумали пост: подогревание appetitов» и т. д.— до самого святого: «Даже в царство небесное провожая с воем, покойника вели под поповским конвоем». Новая «религия» коммунизма требовала своей сакрализации, своих праздников и святых, своих священных учреждений — и Маяковский внес тут немалую лепту: на место Бога и религиозных наставников учил ставить знание и науку — «крестьянин, ни в какого бога не верь, а верь науке»; «Христу отставку вручите, // Наш наставник — знание, // Книга — наш учитель»; «Коммунистов рождество — день Парижской Коммуны», а пасха — «коммунистов воскресенье — 25-е октября»; из церквей — в клубы, вместо икон и хоругвей — лозунг, транспарант, портрет вождя; от пасхальных и рождественских ходов — на «безбожные шествия», «наше место не в церкви грязенькой. // На улицы! // Плакат в руку!», «не на исповедь беги, а в исполком», «зайди и запиши дите в комиссариате», туда же — вместо крещения, венчанья и «ангельских рож».

Маяковский создал два цикла агитлубков: «Ни знахарь, ни бог, ни ангелы бога — крестьянам не подмога» и «Обряды», печатались они повсеместно, одновременно в десятках газет и журналов страны, распространяясь через «Бюллетень Прессбюро Агитпропа ЦК РКП», вышли и отдельной книжкой с подзаголовком «Песни крестьянам» и выразительно-педагогическими плакатными рисунками автора. В бесчисленных агитстихах и агитлубках, типа «Строки охальные про вакханалии пасхальные», «Не для нас поповские праздники», «Прошение на имя бога — в засуху не подмога», «Про Феклу, Акулину, корову и бога», «Про Тита и Ваньку. Случай, показывающий, что безбожнику много лучше», «От поминок и панихид у одних попов довольный вид», «На горе бедненьким, богатейшим на счастье — и исповедники, и причастие», — создавалась целая низовая, анти-религиозная, лубочная *энциклопедия* для крестьян, рассчитанная на примитивное, *неученное* сознание. «Мы победили, // но не для того ж, // чтоб // очутиться // под богами?!» — таков эмоционально-обобщенный ее зачин с главным призывом: «не от попов и знахарей — из школ и книг узнай о мире и человеке». Чему только не наставлял здесь крестьян поэтический миссионер новой *религии науки*: осмеивал крестные ходы, призывал использовать конкретные агрономические достижения в борьбе с засухой, учил коров лечить не молениями св. Егорию, а ветеринаром (в чем было немало здравого!), живописно, на конкретных примерах прошелся по всем обрядам, от крестин, венчания, исповеди, причастия до панихид и поминок, всюду ядовито обличая лишь попов, «объедающих и новорожденного, и труп». Разоблачения

свои строил в духе старой просветительской, анти-религиозной традиции, на приеме грубого, кощунственного острашения, любил придумывать колоритные истории, где со вкусом представлял, скажем, невероятный каскад бедствий от «целовального обряда»: кто-то икону поцеловал, переползла на него «бациллина» и пошла дальше-больше гулять-размножаться от лобызаний друг друга «по случаю престольного» и «к утру взвыло все село — // полсела // в могилы светло».

Правда, время от времени и в эти годы на фоне черновой работы, борьбы с попами, церковными праздниками и обрядами, патриархом Тихоном и т. д. звучали и цельные идейные декларации религии человекобожия, как в стихотворении «Наше воскресенье» (1923), разумеется, все в том же популярно-агитационном духе:

Еще старухи молятся,
в богомольном изгорбься иге,
но уже

шаги комсомольцев
гремят о новой религии.

О религии,
в которой

нам
не бог начертал бег,
а, взгудев электромоторы,
миром правит сам
человек.

<...>

Мы земле
дадим освящение
лучом космографий
и алгебр.

Вырывай у бога вожжи!
Что морочить мир чудесами!
Человечьи законы
— не божьи! —

на земле
установим сами.

Обожествленным субъектом этой новой деловой «религии», как мы помним, является «МЫ! Коллектив! Человечество! Масса!», а основным ее содержанием и вместе высшей целью — преобразование мира, природно-космическая регуляция:

будут
даже грома
на учете тяжелой индустрии.
Не господу-богу
сквозь воздух

разгонять
 солнечный скат.
Мы сдадим
 и луны,
 и звезды
В Главсиликат.
И не будут,
 уму в срам,
люди
 от неба зависеть —
мы ввинтим
 лампы «Осрам»
небу
 в звездные выси.

Глубочайшее противоречие религии человекобожия, как это ярко проявилось и в творчестве Маяковского, в том, что она, являя в себе и нечто положительное, а именно интуицию религиозной, преобразовательной миссии человека и человечества, осознает и прорабатывает ее в односторонне-ложном виде. «Человек божествен,— писал С. Н. Булгаков,— только в смысле своих потенциальных способностей и конечного предназначения»²⁵, по настоящему реализуемых в богочеловеческой перспективе, когда человек, сей «венец творения», опознает себя сознательно-активным орудием осуществления воли Божьей в деле спасения и преображения мира и самого себя. Обожествление же натурально-наличного человечества (как у Фейербаха) или «лучшей», «передовой» его части — революционного класса (так у Маркса) неизбежно приводит, как писал тот же С. Н. Булгаков, «к культу посредственности, как нравственной, так и умственной», к замене «масштабов качества» «масштабом количества»²⁶, что произошло и с тем, кто сознательно работал как певец этого класса, упорно внедрявший унифицированно-стандартный тип сознания и отношения к миру в сотнях своих дежурных стихотворений. Все прочее — дрянь, ересь, заблуждение, злостное вредительство, будь то государственные деятели современного ему мира (памфлеты цикла «Маяковская галерея», 1923) или какие-то другие идеи и уклады жизни (стихи о зарубежье).

Интересно, что и логика развития *религиозного* пафоса Маяковского — от раннего обожествления титанического «я», затем масс, громад, человечества к фактическому культу пролетарского государства, партии и вождя, Ленина — повторяет такую же логику в гуманистическом атеизме его основателя (Фейербаха), кончившего обожествлением государства (только оно способно соединить силы отдельных относительных «я» в одном абсолютном коллективном Человеке) и его главы. Вспомним хрестоматийно-школьное: «Хо-

чу // сиять заставить заново // величественное слово // “ПАРТИЯ”.
<...> Партия — // бессмертие нашего дела. <...> Партия и Ленин —//
близнецы-братья...»

Два фундаментальных выбора

То, что личность и поэзия Маяковского были заряжены огромной энергией отталкивания, отвержения, ненависти (вспомним хотя бы источник реестр из его автобиографии «Я сам»: «стал тихо <...> ненавидеть», «поэтому возненавидел сразу...», «я стал ненавидеть...», «с тех пор терпеть не могу...», «видеть с тех пор <...> не могу...», «с тех пор бесконечно ненавижу...»), накалом борьбы,— вряд ли кто будет оспаривать. Другой вопрос: кто же все таки настоящий, главный враг поэта и совпадал ли он с объявленным марксистско-ленинской теорией и революционной практикой классовым противником? Роман Якобсон полагал, что нет: для Маяковского «термины классовой борьбы только условные уподобления, только приблизительная символизация, один из планов, *pars pro toto*», и за ними стоит «отчаянная схватка поэта с бытом», «стабилизацией неизменного настоящего, его обрастанием косным хламом, замиранием жизни в тесные окостенелые шаблоны»²⁷. Это то, что критик русского зарубежья Федор Иванов называл «ненавистью Маяковского к Мещанству мировому, мещанству с большой буквы», полагая, что «в борьбе с одолевающим мещанством — корни творчества Маяковского»²⁸.

Да, «мурло мещанина» всегда было самым ненавистным, принципиальным врагом поэта. Оно выросло до гигантского образа Повелителя Всего, олицетворялось в отталкивающе-гиперболической фигуре Вильсона. Оно же предстало в множестве своих ликов, от низменно-грубых («Клоп», «Баня») до замаскированно-утонченных («Про это»). Носителями духа мещанства могут быть не только буржуи, но и рабочие, и руководители-коммунисты, и *культурные* интеллигенты (окружение любимой, да и она сама в поэме «Про это», разве что она — силой любви — изъята из круга поношения поэта).

Такое понимание мещанства как явления скорее этического и мировоззренческого, чем классово-сословного впервые четко определилось у Герцена: «Но это нисколько не мешает всему образованному миру идти в мещанство, и авангард его уже пришел. Мещанство — идеал, к которому стремится, подымается Европа со всех точек дна. Это та “курица во щах”, о которой мечтал Генрих IV. Маленький дом с небольшими окнами на улицу, школа для сына, платье для дочери, работник для тяжелой работы, да это и в самом деле гавань спасения...»²⁹. «Быть как все», «сборная посредствен-

ность» (выражение Ст. Милля), стертость личности, «стотысячеголовая гидра, готовая без разбора все слушать, все смотреть, всячески одеться, всем наесться», подвести все и всех под свой трафарет вкуса и ценностей — вот некоторые из черт мещанства, приводимые русским мыслителем. И если Герцен в своем утопическом чаянии веровал в анти-мещанские начала русского народа, в то, что он сумеет избежать совращения западным политическим и экономическим либерализмом, потребительским идеалом и выйти к собственному, самобытному социализму на основе крестьянской общины, то история распорядилась иначе, и уже тот же Маяковский смог по-своему убедиться в правоте герценовского убеждения, что «мещанам собственникам» противостоят в лице пролетариата лишь «неимущие мещане», рвущиеся вырвать из рук первых «их достояние».

Свое фундаментальное, двухтомное исследование «История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX века» Иванов-Разумник построил как антитезу двух внесловных, внеклассовых, преемственных групп: интеллигенции, «характеризуемой творчеством новых форм и идеалов и активным проведением их в жизнь в направлении к физическому и умственному, общественному и личному освобождению личности»³⁰ («человек — самоцель»), и мещанства, прежде всего этического, отличающегося «отсутствием творчества, отсутствием активности», «узостью, плоскостью и безличностью, узостью формы, плоскостью содержания и безличностью духа»³¹, анти-индивидуализмом³². В этих определениях Иванов-Разумник зачерпывает, скорее, вторичные признаки явления, в то время как Герцен («мещанство — окончательная форма западной цивилизации»), а за ним Горький выходили к фундаментальному выбору ценностей, который лежит за понятием «мещанства». В этом же ряду — и Маяковский.

По настоящему счету мещанское царство (вариация его — *быт*, «быт без движеньица») у поэта связано с заклиненностью человека в его нынешней, несовершенной, низменно-животной природе, улажаемой на время живота комфортом и покоем. «Главный танцмейстер земного канкана» олицетворяет этот железно сковавший человечество выбор. Анти-мещанский фундаментальный выбор стоит на идее перерастания человеком себя, онтологического совершенствования его природы, связанной с восчувствием эволюции как процесса, в котором идет все большее восхождение сознания, духа в лоне материи³³. В книге «Так говорил Заратустра», которую Маяковский знал, Ницше так передавал подобное видение: «Человек есть нечто, что должно превзойти. Что сделали вы, чтоб превзойти его? Все существа до сих пор создавали что-нибудь выше себя; а вы хотите быть отливом этой великой волны и скорее вер-

Это будущее преобразование самой природы человека творческим дерзанием и трудом его самого понималось поэтом и грубова-то-технически, и более тонко-органически, как увидим ниже. Впрочем, тут скорее различные этапы одного процесса. Во всяком случае именно этот порыв и составляет у Маяковского суть анти-мещанского, анти-потребительского, творчески-эволюционного выбора. Его он усилился увидеть и в революции, и в высшем, как ему казалось, идеале коммунизма.

Образы и картины будущего

О себе, четырнадцатилетнем гимназисте, Маяковский писал в своей автобиографии: «Беллетристики не признавал совершенно. Философия. Гегель. Естествознание. Но главным образом марксизм. Нет произведения искусства, которым бы я увлекался более, чем “Предисловием” Маркса («Я сам»). Что же это за так поразившее и увлекшее его произведение? Речь идет о работе «К критике политической экономии» (1859), где на четырех страницах (по существу на одной — остальное лишь биография идеи) излагается суть главного открытия Маркса, его концепция материалистического понимания истории (исторический материализм). Кстати, именно самое сжатое изложение *идеи* всегда было Маяковскому более всего по душе. Дайте ему резюме, итог в общем и главном, особенно того, что касалось философских взглядов и научных открытий! Этого довольно! Так будет позднее и с учением Федорова, и с теорией относительности Эйнштейна.

Какой же конденсат явился ему в «Предисловии»? Прежде всего понятие о трех срезах *экономической реальности*, как ведущей, по Марксу, в жизни и истории: *общественное производство, производительные силы и производственные отношения* — последние складываются в процессе производства и соответствуют уровню развития производительных сил. Причем именно производственные отношения в их совокупности составляют *базис*, на нем же высятся *надстройка*, политическая и юридическая, которой отвечают те или иные формы общественного сознания, религиозного, художественного, философского. Вся эта по своему строгая социологическая конструкция Маркса резюмировалась в формуле, которая должна была прозвучать для сознания юного Маяковского как одна из главных «вероучительных» истин: «Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание»³⁵. Здесь же Маркс выдвигает закон соответствия производственных отношений уровню и характеру производительных сил, возникающие противоречия между которыми и приводят к революциям, к четко последовательным сменам все более прогрессирующих

общественно-экономических формаций. При таких революционных переворотах, как утверждает Маркс, медленнее всего перестраивается именно надстройка и соответствующие ей формы сознания. Здесь, в надстройке и определил позже главный участок своей работы поэт пролетарской революции: подтягивать, очищать, выправлять, внедрять в массы общественное сознание, соответствующее новым социалистическим производственным отношениям!

Но надо думать, что самое большое впечатление на Маяковского произвело положение о том, что «буржуазные производственные отношения являются последней антагонистической формой общественного процесса производства», завершающей «предысторию человеческого общества»³⁶, за которой откроются сияющие дали будущего, настоящей коммунистической истории. Эту Марксову теорию Маяковский воспринял как настоящее откровение исторической жизни человечества, его прошлых и будущих путей: «Маркс // раскрыл // истории законы, // пролетариат // поставил у руля». Вся сложность и невмещающиеся противоречия, иррациональность истории, тревожная непредсказуемость будущего были вроде бы вмиг сняты, уложившись в ясную, единственно верную, научную схему. По признанию в той же автобиографии: «На всю жизнь поразила способность социалистов распутывать факты, систематизировать мир». И позже по логическому скелету марксистского исторического материализма, подновленного ленинскими работами и материалами хрестоматий по истории Октября из библиотеки собирателя книг, библиофила и, кстати, знатока марксизма-ленинизма О. М. Брика, будет строить Маяковский магистральное движение исторического действия в программных поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо».

Рассматривая поэмы Маяковского, наталкиваешься на некую общую конструкцию сюжетной мысли, отвечающую усвоенной с юности парадигме: *до-история, революция* и выход в конечном итоге в *за-историю*, совершенный мир. Но чистота этой схемы была поколеблена самой действительностью; первая осечка теории — не удалась сразу мировая революция. И потому поэт постоянно предвосхищает *последнюю битву* с капиталом и последнюю победу — без этого не выйти к чаемому земному раю. Причем как-то для себя неосознанно (на деле, исходя из обретенного исторического опыта) он идет на серьезное нарушение марксовской теории: революции полагается быть имманентной, взрываться изнутри такого общества, где производственные отношения пришли в неразрешимый конфликт с развитием производительных сил. А у Маяковского мировая революция видится или как прямое нашествие красной России, катализирующей революционное брожение и восстание на Западе

(«150 000 000»), или как красная буря, опять же налетающая из России и охватывающая страны и континенты («Пятый Интернационал»), или, как в поэме «Летающий пролетарий» (1925), «Америка — разбитой буржуазии оплот» в 2125 году подымает на Москву, Россию, красную уже Европу и Азию «воздушный флот», но в фантастической аэробитве («только одни лучи да химия»), «в последней битве красных, белых — последнем поединке» терпит полное поражение, чему способствует и восстание американских рабочих, разразившееся под влиянием классово-революционной пропаганды прорвавшейся к Америке московской авиа-эскадры. И только после того, как «Великая Американская федерация присоединяется к Союзу советов», оказывается возможным торжество будущего (II часть поэмы — «Будущий быт»). Это видение последнего мирового сражения — не только обязательный конструктивный момент многих его поэм, но и постоянный образ его агитационно-политической лирики: «Еще предстоит — // атакой взбежа, // восстаньем // пройти // по их рубежам <...> И это будет // последний...» и только потом, сразу же вслед за этим «картина // идущего, // вернее, // летящего // грядущего. // Нет // ни зим, // ни осеней, // ни шуб... // Май — // сплошь. // Ношу // к луне // и к солнцу // два ключа. // Хочешь — // выключь. // Хочешь — включай» («Два мая», 1925). Космическая регуляция соединяется с идеально обихоженой землей, с расцветом техники, прежде всего летательной, общением с марсианами и жителями других планет. Такая вполне утопически детальная картина будущего, уже несколько отошедшая от образа лубочного крестьянского рая с молочными реками и кисельными берегами, как в «Мистерии-буфф», появляется уже в «150 000 000».

Образ будущего — обязательный финальный аккорд большинства поэм Маяковского: «Год какой-то // нолями разнулится. // Отгремят // последние битвы-грома»... и поехала ликующая фантазия поэта: тут и полное торжество «регуляции природы» («хлеба — // жарю мучимы, // так я // управляю // искусственными тучами»), и новое питание («Так же // вырабатывается // из облаков // искусственная сметана и молоко»), и чудеса технического могущества («Завод // Главвоздух. // Делают вообще они // воздух // прессованный // для междупланетных сообщений»), все летают на всевозможных персональных аэро, живут фактически в небе, где и обедают в летающих аэро столовых, и играют в игры (аэробол), и танцуют («грациозно выгибая крылья, // наяривают // фантастическую кадрили»), тут же прохладяясь безалкогольными напитками с летающих столиков, тут же назначают свидания любимым, проносясь с ними по поднебесью в любую точку земного шара или куда повыше, к звездам, тут же тебе и кино в гигантской небесной проекции:

«А дальше // в кинематографическом раже // по облакам // — вер-
товые миражи» — что-то в этом роде провидел-проектировал и
Хлебников... Это только из одной агитпоэмы с сугубым нажимом
на летание, небесную жизнь — писал ведь для издательства «Вест-
ник воздушного флота». Впрочем, его поэтическое участие в пропа-
ганде создаваемого воздушного флота страны в стихотворениях
1925 г. было самым искренним, и из всех встававших на повестку
дня лозунгов «Даешь небо» наполнялось у него особенным энтузи-
азмом разомкнутых в безбрежное будущее горизонтов («мир летаю-
щий», «люди-небожители»: «небо будет ваша жилплощадь»).

В видении будущего преображенного строя бытия созвучнее
всех Маяковскому из его поэтических собратьев-будетляни был сам
замечательный автор этого неологизма. В поэме Хлебникова «Ла-
домир» (1921) те же источные богоборческие мотивы («Как часто
вывеской разбою Святых служили костыли. Когда сам бог на цепь
похож, Холоп богатых, где твой нож?»), тот же человекобожеский
пафос («Ты божество сковал в подковы, Чтобы верней служил
тебе», «богороды современниц»), та же оценка революции как нача-
ла раскрепощения, открытия пути в даль будущего, где стираются
границы между народами и государствами и род людской устраи-
вается «единым человеческим общежитием», тот же идеал «научно по-
строенного человечества», людей преобразовательного труда и
творчества («Это шествуют творяне, Заменявши Д на Т, Ладомира
соборяне С трудомиром на шесте» — так *дворяне*, духовная до того
элита нации, заменяются *творянами*), то же управление природны-
ми явлениями:

Пусть Лобачевского кривые
Украсят города
Дугою над рабочей выей
Всемирного труда.
И будет молния рыдать,
Что вечно носится слугой...
<...>
Весною ранней облака
Пересекал полетов знахарь,
И жито сеяла рука,
На облаках качался пахарь.

И наконец, самое дерзновенное — преодоление самих законов
природы, претворение вытесняющего, смертного порядка сущест-
вования в братский, бессмертный *лад мира*:

Умейте, лучшие умы,
Намордники одеть на моры!
<...>

Это у смерти утесов
Прибой человечества
<...>
Смерть смерти будет ведать сроки
<...>
Наш клич пролетит по звезде!
Язык любви над миром носится
И песня песней в небо просится.

Похоже, что самой цельной утопией, в которой Маяковский намеревался явить свой идеал будущего во всей полноте, должна была стать поэма «Пятый Интернационал» (1922). Был написан пролог к ней, публикуемый под заглавием «IV Интернационал», и две части из восьми планировавшихся самой поэмы. 3 октября 1922 г. в Большом зале консерватории Маяковский читал написанное, предпослав ему объяснение: «Это поэма предвидения. Образец творчества грядущих дней».

Уже в «IV Интернационале» поэт определяет главную свою устремленность и неотступную заботу:

И тут-то вот
над земною точкою
загнулся огромный знак вопроса.
В грядущее
тыкаюсь
пальцем-строчкой,
в грядущее
глазом образа вросся.

Ничто для него так не важно, как будущее, каким оно будет, там — воплощение идеала, там все ценности, от будущего зависит, оправдано ли то, что делается сейчас, все страдания, лишения, жестокость, и если оно вдруг окажется не тем и не таким, все обесмысливается и в настоящем. Чего же поэт боится более всего?

Коммуна!
Кто будет пить молоко из реки ея?
Кто берег-кисель расхлебает опоем?
Какие их мысли?
Любови какие?
Какое чувство?
Желанье какое?
<...>
Что будет?
Будем спаньем,
едой
себя развлекать человежье быдло.
Что будет?

Асфальтом зальются улицы.
Совдепы вычинят в пару лет.
И в праздник
будут играть
пролеткультцы
в сквере
перед совдепом
в крокет.

Казалось бы, и сам Маяковский близким образом рисовал будущее, хотя бы в «Мистерии-буфф», за что получил от Иванова-Разумника законное обвинение во «внешней победе», в новом рабстве у вещи. Маяковский, конечно же, должен был знать эту статью. Во всяком случае здесь он с особенным упором отвергает такой пошло-мещанский вариант будущего великолепия: «К гориллам идете! // К духовной дырке! // К животному возвращаетесь вспять! <...> В коммуны ль мещанина выселим мы». Ничто его настолько не пугает и не отвращает, как такая картина: «На месте ваших вчерашних чаяний // в кафах, // нажравшись пироженью рвотной, // коммуны славя, расселись мещане». И тогда он решается сам по-настоящему уточнить, продумать-прометчать, предвосхитить образ будущего, предаться, так сказать, творчеству идеала. «Готовьте новый бунт // в грядущей // коммунистической сытости», «грядущие бунты славлю» — во имя духовного беспокойства, духовного возрастания, предвидя новую, пока только декларируемую, уже не социальную, а духовную революцию:

Взрывами мысли головы содрогая,
артиллерией сердец ухая,
встает из времен
революция другая —
третья революция
духа.

Весьма знаменательный поворот: оказывается, Октябрь — не высшая точка в революционном дерзновении, нужна еще одна, расширяющая и углубляющая, корректирующая Октябрьскую, революция, и главными ее агентами будут *мысль* и *сердце*, когда «взрывы» и «артиллерия» уже лишь образные уподобления, а не буквальное выражение, как прежде, натиска и насилия. Также как и далее: «Штык-язык остри и три! // Глаза на прицел! // На перевес уши!» Но все же характерно, что и пытаясь активизировать духовный процесс в человеке («Смотри! // Слушай! // <...> Ряды вздвой, // мысль-красногвардейка»), обострить его зрение, слух, мысль, возможность выразить себя, Маяковский не может найти принципиально новых образных ходов, оставаясь в пределах своей старой, революционно-штыковой поэтики. А уж *мысль*, что должна стать основной

движущей силой распахнутой в благую свободу духовной революции, уподобляясь поэтом строгодисциплинарной и узконаправленной «красногвардейке», теряет в принципе свою духоподъемную, духовно-революционизирующую силу. Тем более, что тут же вычерчена и мыслительно-духовная традиция, которая — единственная — и упирается в это самое грядущее: «Идите все // от Маркса до Ильича вы». Вряд ли такая куца идейная заданность может привести к «третьей революции духа»!

Однако то, что разворачивается в двух написанных частях «Пятого Интернационала», уже явно выходит за рамки традиции. Начинается поэма с «Приказа № 3» (подразумевается, «по армии искусств», как и прежних два), где в вызывающе-хлестких выражениях и образах Маяковский вновь объясняет, как понимает он миссию поэта, «творчество грядущих дней»:

Поэзия — это сиди и над розой ной...
Для меня
невыносима мысль,
что роза выдумана не мной.
Я 28 лет отращиваю мозг
не для обнюхивания,
а для изобретения роз.

Искусство в своем высшем дерзании хочет стать не отражением жизни, не передачей впечатлений от нее, а силой, творящей самую жизнь. И хотя среди тех, кому предполагается прочесть этот приказ, среди «эскадриль футуристов, крепостей классиков <...> и обозов реалистов» уничижительно упоминаются и «удушливогазные команды символистов», именно последние в концепции теургического искусства по-своему пробивались к такой же задаче.

В своей «словостройке» поэт стремится стать «в ряды Эдисонам, // Ленинам в ряд, // в ряды Эйнштейнам», т. е. обрести такую же действенность, прямо формирующую жизнь, как выдающиеся практические политики и ученые. Отсюда и поэтическая воля выйти к такой точности, сжатости и немедленной эффективности своего творчества, чтобы оно тут же работало как орудие самой жизни, ее борьбы и созидания:

Но если
я говорю:
«А!» —
это «а»
атакующему человечеству труба.
Если я говорю:
«Б» —
это новая бомба в человеческой борьбе.

Это как раз то сознательно добивавшееся Маяковским качество его поэзии, о котором писала Марина Цветаева: «За порогом стихов Маяковского — ничего: только действие. Его стихи нас из стихов выталкивают, как белый день с постели сна»³⁷.

Но то, что демонстрирует далее поэт, «интереснейшие события», что раскрыли ему самому глаза на глубинную суть поэзии (поэзии будущего, надо понимать), с ошарашивающей смелостью вносят новые и драгоценные черты в высшую профессиональную мечту творца. Маяковский рисует медленный, упорный процесс некоей органической метаморфозы, которой сумел направленно овладеть поэт («похоже даже на самоусовершенствование йога»): стал он раскручивать собственную шею, расти вверх, воздвигся сначала как уже «человек не человек, а так — людогусь» над окрестностями своей дачи, затем Москвы (время тем временем идет и уже «940—950 года во всем своем великолепии»), вот уже, как с прозрачного самолета, начинает видеть во все стороны света, а там «еще развиваюсь // и уже // бежит // глаз // за русские рубежи» — Европа перед и под ним, как на ладони, а затем и панорамный обзор всего земного шара — континентов, океанов, городов, наконец, и в космос вышел, туда обратил взор, «в дела так называемые небесные»:

Звезды огромнеют,
потому — ближе.
Туманна земля.
<...>
И лишь
просторы,
мирам открытые странствовать.
Подо мной,
надо мной
и насквозь светящее реянье.
Вот уж действительно
что называется — пространство!
Хоть руками щупай в 22 измерения.
Нет краев пространству,
времени конца нет.
<...>
Планеты сшибутся,
и видишь —
разом
разворачивается новая жизнь
грядущих планет туманом-газом.

Но самое интересное и значительное происходит с самим организмом героя: обретает он новую телесность («окрасился весь небесно-защитно — тело лазоревосинесквозное»), утратившую свою земную неподъемную тяжесть: «и я // титанисто // боролся с поте-

рею // привычного // нашего // плотного тела». Как же это ему удастся? Да так: его предельно мобилизованный, активизированный им дух начинает управлять телом, управлять нервной системой («я так разгимнастировал ее»). Воистину, вышел в некоего гигантского небесного йога: «Казалось: миг — // и постройки масса // рухнет с ног // со всех двух. // Но я оковался мыслью каркасом. // Выметаллизировал дух». Внутренним духовным усилием трансформирует герой поэмы свое тело. Позднее эта активно-эволюционная интуиция, выраженная в формуле Федорова «наше тело будет нашим делом», предстанет в поэзии Заболоцкого, на примере, правда, животных, творчески преобразующих себя в эволюционно-высшие существа (поэмы «Торжество земледелия» и «Безумный волк»). Людогусь у Маяковского — человек, воистину, космический, *самосозданный, органотворящий*, используя выражения того же Федорова. Как пушкинский пророк, он обретает новое зрение и слух, ему открывается и шевеление всякой мелкой земной твари («слышу биение пульса на каждой лапке мушье»), и музыка горних сфер, точнее, какая-то додекафония миров — «слышу каким-то телескопическим ухом: // мажорно мира жернов // басит», «каждая небесная сила по своему голосила»: свистят крутящиеся по орбитам планеты, шипит солнце, скрипят галактики... Но в отличие от классического пушкинского образца, Людогусь сам себя соделывает и демиургом собственного невиданного организма, и ясновидцем вселенской жизни — без помощи серафимов и мистики.

И вот на фоне всей этой космической какофонии стал наш поэт-людогусь улавливать радио-сигналы, какими перебрисывались континенты и страны: «Сегодня я добился своего. Во вселенной совершилось наиневоятнейшее превращение.

Пространств мировых одоления ради,
охвата ради веков дистанций
я сделался вроде
огромнейшей радиостанции».

Такой реализованный метафорой-гиперболой встает образ поэта будущего — вселенской радиостанции, приемника жизни земли и космоса. Дав подслушанную сводку мнений о себе ошарашенной земли, заметившей, наконец, его «сооружение» (от мистиков: «Логос, это всемогущество. От господ бога-с» до марксистов: «Это олицетворенная мощь коллектива»), герой обозначает *вещь* своим именем: «это и есть называемое “социалистическим поэтом”» — он же «будущих былин Святогор богатырь» и приглашает претендующих на роль такого поэта, «полководца чувств»: «у кого лет сто свободных есть, // можете повторно мой опыт произвести. А захотелось на землю // вниз — возьми и втянись». И так легко,

вроде бы юмористически бросается намек: может быть, тут, на этом пути, и лежит заветный ключ к бессмертию:

Практическая польза моего изобретения:
при таких условиях
древние греки
свободно разливали б в тридцатом веке.

Во второй части поэмы поэт-радиостанция так и стоит, уткнувшись головой в небо, ловит сигналы земли, все еще, кроме «красной России», заикленной в никчемной торгово-промышленной, мещанской суеде и кутерьме, устает от нее и надолго отключается от земли, уходя, как в свое время в «Человеке» после своего Вознесения, в небесный покой. Насколько — счастье невозможно. И вдруг — шквал голосов, настоящий радиосмерч вырывает его из космической нирваны: наконец-то она, долгожданная, последняя мировая битва с капиталом, и он тут же вступает в нее и сам, «путая «вражьи радио», «все ливни, все лавы, все молнии мира — охапкою» собирает и обрушивает на «черные головы врагов» (что касается деталей финального эпизода борьбы с американским форпостом — отсылает к своей поэме «150 000 000»). Вот и окончательная победа, и земля уже «вся красная, // сияет вторым Марсом». И еще на какое-то нефиксируемое время уходит поэт в отрешенную небесную жизнь («радуюсь просторам, радуюсь тишине, радуюсь облачным нивам»), «стал у веков на страже», ожидая, когда же там все устроится, и он сможет увидеть настоящую жизнь и настоящего человека.

И этот момент настал, «смотрю на землю, восторженно поулыбливаясь» — и что ему открывается? Да все та же картина, которую он уже и рисовал, и будет еще рисовать: нет на земле никаких *разделений* («ни черного очень, ни красного, но и ни белого не было»), сплошное над ней раззолоченное сияние, вся она отрегулирована и гармонизирована, буйные стихии легли в «геометрии строгих каналов», Сахары — «в строениях и зеленях»:

Глаз —
восторженный над феерией рей!
Реальнейшая
подо мною
вот она —
жизнь,
мечтаемая от дней Фурье,
Роберта Оуэна и Сен-Симона.

И тогда-то поэт вырывается из своего небесного беспамятного блаженства, неудержимо устремляясь на землю: «Силою мысли, // нервов, // жил // я, // как стоверстную подзорную трубу, // тихо

шеищу сложил». И пусть это «небылицей покажется кое-кому», но он возвращается в это будущее время, «в середину ХХI века», гражданином ЗЕФЕКА, Земной Федерации Коммун (даже в будущее аббревиатурный новояз вброшен!). И вновь завершающая глава, финал отданы будущему, разомкнуты в за-историю, в рай, в преображенный мир — смыслодержащая конструктивная черта большинства его поэм.

Типологическое единство поэм Маяковского отражает не только мировоззренческий, но и внутренне-психический комплекс поэта: его неврозы, фобии и чаяния. Чего стоит неотступный мотив самоубийства, проходящий в поэмах «Человек», «Флейта-позвоночник», «Про это», и проигрывание несколько лермонтовского, заговаривающего холод смерти, окончательность *ничтожества* («но не тем холодным сном могиль»), нирванически-небесного посмертного варианта: отсидеться-отлежаться два-три столетия-тысячелетия на воздушных-облаках, в безмятежно сладкой полу-дреме, полу-грезе, так чтобы по тебе, «будто на пляже южном», «насквозь излаская», «катились вечности моря», и, наконец, мотив возвращения на землю в былом человеческом облике, воскрешения «я», может быть, самый лично-глубокий, явно и скрыто постоянный у Маяковского!

Смерть. Воскрешение

Мотив воскрешения зачался и сразу же выплеснулся наиболее мощно и всеохватно у Маяковского в поэме «Война и мир». Его появление связывают с влиянием центральной идеи философии Н. Ф. Федорова. Западные исследователи творчества русского философа пишут о том, что о его учении Маяковский узнал из рассказов поэта В. И. Шманкевича (из окружения Вяч. Иванова), бывшего уже с конца 1910-х годов таким офеней-коробейником, разносившим идеи «Философии общего дела» по тогдашним литературным кругам. К тому же еще по училищу живописи, ваяния и зодчества Маяковский был знаком с Василием Чекрыгиным, поразительно талантливым художником, ставшим в последние два года своей короткой жизни (он погиб под колесами поезда в 1922 году 25 лет от роду) убежденным последователем федоровского учения, претворявшим его в своих графических циклах «Воскрешение», «Переселение людей в космос» и философско-эстетическом трактате «О соборе воскрешающего музея». Известно, что Маяковский встречался с Чекрыгиным не только в стенах Училища (кстати, Чекрыгин иллюстрировал первую книжку Маяковского «Я», 1913), но и в самом начале 1920-х годов³⁸, а в это время Чекрыгин, по воспоминаниям знавших его людей, говорил только о Федорове. Скорее

всего с этими двумя толчками — от информации Шманкевича и бесед с Чекрыгиным — и связаны два всплеска образов воскрешения в творчестве Маяковского, сначала в поэмах «Война и мир» и «Человек», а затем в «Пятом Интернационале» и в «Про это».

Причем каждый раз в поле свежей облученности поэта идеей Федорова его творчество обретало самые пронзительно-человечные и высокие ноты: гасли неистовство прометеистского человекобожия, пафос разделения и ненависти, стирались грубо-материалистические черты будущего идеала (как в «Мистерии-буфф»), возникало чувство всеобщей ответственности за боль и страдание мира, идея искупления зла, братства и любви как главного принципа бытия. Пусть Маяковский не читал «Философии общего дела» и не знал всей системы федоровского активного христианства, но сама идея всеобщего воскрешения вытаскивала за собой совсем другой, нежели ницшеанский или классово-марксистский, ценностный ряд. Даже через частичную и несовершенную рецепцию федоровской идеи Маяковский прорывал потолок атеистического сознания эпохи с его согласием на смерть, на нынешнюю смертную природу человека. Там, где у него появляется эта идея и мечта — уходит чисто горизонтально-сегодняшнее мироощущение (долгой всяческое старье, что былшем поросло!), возникает чувство и понимание вертикали человечества, ушедшего в землю, появляется надежда на его восстановление в новое живое бытие.

Уже в первой строфе пролога к «Войне и миру» поэт выражает прозрение, столь значимое для Федорова: очищение человека «последней мерой наказания» — смертью, откуда, в частности, шел призыв мыслителя оставить осуждение ушедших, обернуться к ним спокойным пониманием (исследование всей сложной совокупности причин зла обретает искупительную силу: «понять — простить»), сочувствием и любовью.

Мертвые сраму не имут.
Злобу
к умершим убийцам туши.
Очистительнейшей влагой вымыт
грех отлетевшей души.

Как будто вовсе не похожие на обычного Маяковского звуки! Правда, и здесь поэт объявляет свой голос «единственно человеческим», а себя одного «глашатаем грядущих правд». Впрочем, на этот раз он, действительно, имеет на это значительно большее содержательное право, чем прежде. «Любовь к живому», «ненужный даже должен жить» — вот сейчас его кредо, стоящее в таком разительном противоречии с более поздним «стар — убивать...». Протест против убийства, любого и вообще, здесь абсолютен.

В этой поэме Маяковский совсем по-федоровски выступает обличителем города, блудницы Вавилона («карусели Вавилонищ, // Вавилончиков, // Вавилонов»), этих центров торгово-промышленной, потребительской цивилизации, где все крутится вокруг наживы («в прогрызанной душе // золотопалым микробом // вился рубль»), разжигаемой похоти, культа самок и самцов: «Идем! // Раздую на самок // ноздри, // выеденные зубами кокаина!». Где тут футуристический урбанизм? — город заражает своей дурной кровью село («в загар деревень городов заразу. // Где пели птицы — тарелок лязги. // Где бор был — площадь стодомым содомом»), за городом неизбежной спутницей борьбы за рынки сбыта «мануфактурных игрушек», порождением разврата и растления следует война. И уже из-под спуда *цивилизации* и *культуры* совсем естественно вырывается: «Хорошо // под музыку митральезы жечь и насиловать!», и вся земля превращается в кровавый римский цирк — и намного страшнее! Встает гиперболически сюрреальная картина жестокого фарса, мировой постановки, гигантского Колизея, где идет варварская бойня «государством в государство // 16 отборных гладиаторов». Как жить и что делать в этом безумно-падшем мире, залитом кровью, озверелом, отчаявшемся, среди оцетинившихся в ненависти и счетах друг против друга народов и людей?

На собственном примере поэт указывает единственный (по сути, истинно христианский) выход, ведущий к грядущему искуплению и возрождению: почувствовать твою, личную ответственность и вину за все зло, совершаемое на земле. Тут Маяковский вливается в сокровенную тему классической русской литературы, прямо поставленную устами старца Зосимы у Достоевского: каждый человек перед всеми и за все виноват лично, все в мире «как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается»³⁹. Да, что там *вливается*, он переживает ее так предельно остро, в таких шоковых поэтических образах, как, пожалуй, никто до и после него. И вот уже вместо поэтической лиры, пусть и самой сочувственно-минорной и раскаянной, у него в руках его собственное вырванное им сердце со вспоротыми, как струны, аортами. И что же звучит в нем? Какое там звучит — спазмами вылетают кровавые комья самопокаянных обличений:

Убиты —
и все равно мне,—
я или он их
убил.
На братском кладбище,
у сердца в яме,
легли миллионы,—
гниют,

шевелятся, приподымаемые червями!

<...>

каюсь:

я

один виноват

в растущем хрусте ломаемых жизнью!

<...>

это я,

Маяковский,

подножию идола

нес

обезглавленного младенца.

Простите!

В христиан зубов резцы

вонзая,

львы вздымали рык.

Вы думаете — Нерон?

Это я,

Маяковский

Владимир,

пьяным глазом обволакивал цирк.

<...>

Маяковский

еретикам Севильи

дыбой выворачивал суставы.

Простите,

простите меня!

<...>

это я

сам,

с живого сдирая шкуру,

жру мира мясо

С каким-то безмерным, гиперболическим размахом берет поэт на себя ответственность за все и всех:

Кровь!

Выщеди из твоей реки

хоть каплю,

в которой невинен я!

Конечно, недоброжелатель (некий очередной Карабчиевский) так и увидит здесь особое некрофилическое наслаждение так вьедливо сладострастно рисовать все эти бесчисленные членовредительства и смертоубийства, да еще вживаться в них как в свои. Но даже если такой элемент и был в психике Маяковского (за что могут говорить последующие: «жарь, жги, режь, рушь!»), то здесь, где он оборачивается лишь убедительной наглядностью покаянного чув-

ства, видно, насколько тот же Федоров был прав, полагая, что сами наши пороки — извращенные добродетели, что человек может и должен обращать зло в добро, злонаправленные энергии в благие и творческие,— в чем и светит ему единственная надежда! Именно здесь, в поле воскресительно-искупительного идеала, разрушительные, некрофилические импульсы превращаются в покаянные и анастатические. И звучит нечто совсем уж невероятное для нашего богборца:

Люди!
Дорогие!
Христа ради,
ради Христа,
простите меня!

Нет,
Не подыму искаженного тоской лица!
Всех окаянное,
пока не расколется,
буду лоб разбивать в покаянии!
<...>
Радуйтесь!
Сам казнится
единственный людоед.

В известном смысле тут достигает апогея своеобразное «подражание Христу»: в Гефсиманском борении Иисус принял на Себя и в Себя всю безобразную, ужасную громаду грехов человечества, прошлых, настоящих и будущих, что на миг придавила Его безгрешное, божественное естество невыносимой, мучительной тяжестью; здесь же поэт тоже взваливает на свои плечи и сердце эту грудку мировых беззаконий и злодейств, живописуя ее отдельными конкретными примерами. Богочеловек искупает грехи рода людского Своим крестным подвигом; поэт Маяковский, смертный человек, по существу приемлет здесь центральное Христово условие входа в преображенный порядок бытия, Царствие Небесное — «покайтесь!»: только после очистительного покаяния («всего себя вытряс») человек сможет обрести новую природу, «новых дней приять участие».

И вот уже сияние чаемых «новых дней» разливается в заключительной, пятой главе поэмы. Это и есть собственно «миръ» (как и стояло в заглавии), т. е. вселенная, но уже умиротворенная и преображенная: жало розни, вытеснения, злобы вынута из нее, «не убий» стало законом жизни («клянитесь, больше никого не скосите!»), последняя причина зла и тоски — смерть — побеждена окончательно, вплоть до возвращения всех ее жертв.

Земля,
встань
тыщами
в ризы зарев разодетых Лазарей!

«Вся земля // черные губы разжала» — и пошла отдавать, о, великая былая порождающая утроба и могила, всех ею поглощенных и схороненных в необъятной ее груди:

Это встают из могильных курганов,
мясом обрастают хороненные кости.

Веселым детским юмором искрятся его сцены воскрешения — а как иначе представить такое невмещающееся в серьезно-позитивный ум, да и пока, действительно, конкретно плохо представимое чудо!

Было ль,
чтоб срезанные ноги
искали б
хозяев,
оборванные головы звали по имени?
Вот
на череп обрубку
вспрыгнул скальп,
ноги подбежали
живые под ним они.

С днищ океанов и морей,
на реях,
оживших утопших выплыли залежи.

Поэт прекрасно понимает: именно воскрешение всех унесенных потоком времени, т. е. как бы обращение его вспять, станет настоящим покорением времени: «В старушье лицо твое // смеемся, // время! // Здоровые и целые вернемся в семьи!». Только тогда, после этой победы над «последним врагом», и может по-настоящему «семью тысячами цветов... из тысячи разных радуг» засиять земля: «День раскрылся такой, // что сказки Андерсена // щенками ползали у него в ногах». И в центре этого преображенного земного царства встает Человек, а каждая страна и народ несут ему свои дары, все лучшее, что они имеют, создали и развили, чтобы довести каждого живущего и воскрешенного до гармоничной всечеловеческой полноты: Греция — прекрасное тело, Франция — чувственность («губ принесла алость»), Германия — мысль, Америка — «мощь машин», Африка — солнечность, Италия — негу «теплых ночей», а Россия — что же? Ей Маяковский оставляет самый драгоценный дар,

глубину сердечного вникания, сострадания, сочувствия: «Россия // сердце свое // раскрыла в пламенном гимне!».

Перед осуществленной невероятной мечтой о возобновлении бытия, да еще в таком обновленном качестве («О, как великолепен я // в самой сияющей // из моих бесчисленных душ!»), о новой встрече с утраченными близкими (тут конкретно — она, любимая), предвосхищающая радость, блаженство и ликование поэта не знает грани: «И радость, радость! — // сквозь дымы // светлые лица я // вижу»:

«Здравствуй, любимая!»

Каждый волос выласкиваю,
вьющийся,
золотистый.
О, какие ветры,
какого юга,
свершили чудо сердцем погребенным?
Расцветают глаза твои,
два луга!
Я кувыркаюсь в них,
веселый ребенок.

Кстати, Федоров был тем мыслителем, который не признавал ума, отделенного от сердца, считая единственно нравственным, дающим верную оценку и должный проект, *ум сердечный*. Его подходы нередко доказывали себя *нефилософским* образом, через *чувство*, призывом прислушаться к самым своим глубоким внутренним желаниям. Вот, к примеру, как Федоров разворачивает один из своих аргументов за воскрешение (он был бы, пожалуй, особенно близок Маяковскому — ведь именно на нем строит поэт в «Войне и мире» свое видение будущего). Сама нынешняя история, история «как факт», может привести человечество через горький отрицательный опыт, страдания и кровь, упертость в тупики и отчаяние от избранного ложного пути, т. е. через воспитание «синяками и шишками» (собственно так и у Маяковского в поэме), к сознанию необходимости исполнять эволюционное требование онтологического совершенствования своей природы, управления стихийными силами, победы над смертью, наконец, воскрешения. Но как удостоверит человек для себя, что это и есть благо. А вот так — предлагает мыслитель: представьте себе ваши ощущения повоскресной встречи с дорогими и любимыми вам людьми, аж дух захватывает от неопишуемой радости обретения потерянных и погребенных и свидания с ними уже навеки — такого счастья позволить себе сейчас не можешь даже в мечте... А вот Маяковский как раз это и позволяет себе, как бы воплощая слова мыслителя о великой «радости воскресающих и

воскресаемых, в которой заключается и благо, и истина, и прекрасное в их полном единстве и совершенстве»⁴⁰. И она-то, эта великая радость, и становится для Федорова (и для Маяковского) критерием действительно благого дела, опознавателем высшего блага.

Серебряными мячами
от столицы к столице
раскинем веселие,
смех,
звон!

Не поймешь —
это воздух,
цветок ли,
птица ль!
И поет,
и благоухает,
и пестрое сразу,—
но от этого
костром разгораются лица
и сладчайшим вином пьянеет разум.
И только люди
радость личью
расцвелили,
звери франтовато завили руно,
вчера бушевавшие
моря,
мурлыча,
легли у ног.

Представить высшие преображенные формы бытия, дать убедительно почувствовать их красоту и неизреченную радость, создав тем самым тягу к восхождению,— задача необычайно трудная. Для земного человека, сумевшего по-своему, с особым сладострастием вжиться даже в боль и трагизм природной смертной жизни, нет ничего желаннее и ничего непонятнее полного счастья — кажется оно не только недостижимым, но пресным и скучным. Вспомним, как тот же Маяковский издевался над райскими кущами, над постничками, лижущими небесные чаи... Земные художники больше внедрены и вперены в сей, наличный мир, его страсти и борения, радости и страдания, *злобу* дня (и Маяковский среди них). *Туда* же, за горизонт этой жизни, в преображенно-бессмертный строй бытия, уловить хотя бы блики другой красоты и блаженства — редко простирается прозрение художников и мыслителей, но даже когда это происходит, краски, улавливающие эту чаемую реальность, вдруг тускнеют, образная выразительность гаснет, воцаряется атмосфера то ли добродетельной скуки, то ли бледной отвлеченности — доста-

точно сравнить хотя бы «Ад» и «Рай» Данте. Маяковский же пытался (иногда небезуспешно, как в «Войне и мире») в своих картинах будущего вырваться из этой закономерности, представив тогдашнюю жизнь в богатстве и яркости красок, лучезарности и ликования, созидательной неисчерпаемости — одним словом, в заражающей силе увлечения.

В финале поэмы гремит осанна новому ладу мира, преображенным тварям, укрощенным стихиям, полному искуплению зла через любовь («Земля, откуда любовь такая нам?»), эмблемой чего становится шуточный образ «с Каином играющего в шашки Христа», и главное, новому, свободному, радостному человеку, центру этого бессмертного, ликующего бытия.

Это был первый и высший взлет утопической поэтической мысли Маяковского, связанной с идеей воскрешения и преображения мира. Мотив воскрешения не уходит из творчества поэта: его мы встречаем и в «Человеке», и в «Пятом Интернационале», и в «Про это», и в «Клопе»... В «Пятом Интернационале», похоже, он должен был развернуться в следующей, так и не написанной части поэмы, о чем Маяковский лишь интригуяще преуведомил читателя: «Самое интересное, конечно, начинается отсюда. Едва ли кто-нибудь из вас точно знает события XXI века. А я знаю. Именно это и описывается в моей третьей части». Во всяком случае, в черновом наброске к «Пятому Интернационалу» возникает эскиз картины воскрешения Ленина:

Ленин
медленно
поднимает вечища
Разжимаются губ чугуны...

И тут же такой иронический поворот, не оставляющий сомнения, что это не просто некий символический образ, а картина действительного воскрешения:

за чем только смотрит эта Фотиева
Владимир Ильич
напрасно зовете
Что ей воскресать пустяковины ради...

Ценное свидетельство того, насколько в начале 1920-х гг. для Маяковского была интимно жива идея бессмертия и воскрешения, привел Роман Jakobson: «Сны М-го о будущем, вторящие версильвской утопии, его гимн человекобожеству, богоборчество “тринадцатого апостола”, его этическое неприятие Бога,— все это куда ближе вчерашнему дню русской литературы, чем дежурному официальному безбожию. Не с катехизисом Ярославского связана и

вера М-го в личное бессмертие. Его видение грядущего воскрешения мертвых во плоти конвергентно материалистической мистике философа Федорова.

Весной 1920 г. я вернулся в закупоренную блокадой Москву. Привез новые европейские книги, сведения о научной работе Запада. М. заставил меня повторить несколько раз мой сбивчатый рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг нее в то время дискуссии. Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени,— все это захватывало М-го. Я редко видел его таким внимательным и увлеченным.— А ты не думаешь, спросил он вдруг, что так будет завоевано бессмертие? — Я посмотрел изумленно, пробормотал что-то недоверчивое.— Тогда с гипнотизирующим упорством, наверное, знакомым всем, кто ближе знал М-го, он задвигал скулами: “А я совершенно убежден, что смерти не будет. Будут воскрешать мертвых. Я найду физика, который мне по пунктам растолкует книгу Эйнштейна. Ведь не может быть, чтоб я так и не понял. Я этому физику академический паек платить буду”. Для меня в ту минуту открылся совершенно другой М.: требование победы над смертью владело им. Вскоре он рассказал, что готовит поэму — Четвертый Интернационал (потом она была переименована в Пятый), и что там обо всем этом будет»⁴¹. Тот же Якобсон отметил, что в какой-то мере, по частям этот замысел был реализован в других вещах Маяковского — в последней части поэмы «Про это», в драме «Баня», а в комически-гротескном варианте — в «Клопе».

Но та же поэма «Про это» с ее знаменитой «мастерской человеческих воскрешений» густо насыщена и искусительными образами смерти, добровольного прекращения существования: «бескрайный бинт исцеляющей смерти», «семь лет с меня глаз эти воды не сводят. // Когда ж, // когда ж избавления срок?», «звал: // решишь // с этажей // в мостовые! // Я бегал от зова разинутых окон...». Собственно вся поэма про то, как поэт, «всей нончести изгой», загоняется в смерть самим укладом этого мира, его фундаментальным выбором, против которого он восстал («Ты враг наш столетний»). В конце чреды своих фантазмагорических превращений герой перелетает на Кавказ, на вершину Машука (не зря сюда, тут у его подножия когда-то рукой дуэлянта убрали другого великого русского поэта), откуда его расстреливает в упор снизу толпа его недругов: «за зарядом заряд. // Станут, чтобы перевести дух, // и снова свинцом соряют. // Конец ему! // В сердце свинец! // Чтоб не было дрожи! // В конце концов — // всему конец. // Дрожи конец тоже».

Искушение самоубийством, точное, можно сказать, технически

конкретное предвосхищение жизненного финала («Все чаще думаю — не поставить ли лучше // точку пули в своем конце» — «Флейта-позвоночник») идет у Маяковского с постоянной внутренней борьбой: не поддамся! с волевым заклинанием смерти, как в «Про это» — не удастся загнать его в самоистребительный угол!

Я не доставлю радости
видеть,
 что сам от заряда стих.
За мной не скоро потянете
об упокой его душу таланте.
<...>
Четырежды состарюсь — четырежды омоложенный,
до гроба добраться чтоб.
Где б ни умер,
 умру поя.
<...>
Но за что ни лечь —
 смерть есть смерть.
Страшно — не любить,
 ужас — не сметь...

И кульминирует этот, как точно подметил Р. Якобсон, «заговорный цикл» Маяковского в стихах, посвященных трагической гибели Сергея Есенина, где будущий самоубийца так убежденно спорит с другим, уже состоявшимся, не зная еще, какой злой иронией судьбы обернутся для него благие, жизнеутверждающие поучения.

Подсознательный ужас смерти (как это: *не любить, не сметь* — ничто?!), похоже, был глубочайшим неврозом Маяковского. Вспомним, как двенадцатилетний Володя теряет отца: булавочный укол пальца за сшиванием бумаг, заражение крови — и нет человека! «С тех пор терпеть не могу булавок» — если бы только булавок! Не отсюда ли отмечаемый хорошо знавшими Маяковского его навязчивый страх заразы (перешедший, кстати, во многие его агитки), чуть ли не патологически-тщательная личная гигиена. Вот что писала Эльза Триоле: «Володя мыл руки, как врач перед операцией, поливал себя одеколоном, и не дай бог было при нем обрезать! А как-то он меня заставил мазать руки йодом, оттого что на них слиняла красная веревочка от пакета»⁴². И так дрожавший за свою жизнь и жизнь близких человек отличается в своем творчестве образным истребительным неистовством, обращенным на *другого*, на врага, да и сам в конце концов себя убивает — какой дикий парадокс! Но парадокс ли это? Так не считают многие современные психологи, утверждающие, что глубинной причиной разного рода жестокостей, кровавых эксцессов, как и самоубийств, является острый подсознательный страх смерти, особенно когда он не утоляется ни религией,

ни прочным преемственным укладом жизни. Такой неосознанно или полусознанно отравленный ужасом неизбежного конца индивид нередко смещает свой скрежет зубовой на ближнего, перегоняет в «праведный» гнев на врага, обидчика его лично, его народа, класса или группы. Все это — уродливые компенсаторные реакции: страх смерти и зов Танатоса энергично отводятся в ненависть к ближнему, на рельсы его разрушения. Тот сдвиг, который наблюдается в садистических актах, когда призыв к смерти, к самоуничтожению обращается на другого, может приобретать в години нестроений и революций огромные масштабы, впрочем, выходя наружу и в чистом виде. Недаром столь разоблачающе стало сейчас звучать некогда энтузиастическое: «Все, как один, умрем, в борьбе за это!».

Мотив самоубийства у Маяковского, казалось бы, вставал в неразрешимое противоречие и к футуристическому оптимизму, призывавшему создать «нового человека: бесконечно радостного оптимиста, необоримо здорового!» (статья «Будетляне», 1914), и к революционному пафосу прорыва в будущее, упорного его созидания. Оттого и среди первых откликов на самоубийство поэта дружным хором звучали недоуменные ноты: как столь титанически-сильный, столь уверенный, наступательный, ненавидящий «всяческую мертвечину» и обожающий «всяческую жизнь» смог *такое*?! Лишь самые чуткие и проницательные увидели в этом не только трагическое фиаско поэта Революции (как многие критики русского зарубежья), но более глубинные экзистенциально-мировоззренческие причины (Пастернак, Якобсон...). Да самые близкие знали: «В Маяковском была иступленная любовь к жизни, ко всем ее проявлениям — к революции, к искусству, к работе, ко мне, к женщинам, к азарту, к воздуху, которым он дышал. Его удивительная энергия преодолевала все препятствия. <...> Но он знал, что не сможет победить старость, и с болезненным ужасом ждал ее с самых молодых лет. Всегдашние разговоры Маяковского о самоубийстве! Это был террор. <...> Мысль о самоубийстве была хронической болезнью Маяковского, и, как каждая болезнь, она обострялась при неблагоприятных условиях»⁴³.

В определенном смысле той же танатофобией, неврозом страха старения и смерти можно объяснить и его бегство в то, что Паскаль называл «divertissement» (*отвлечение-развлечение* от жестокой истины смертного бытия), его постоянное стремление забываться в азарте игры («он играл постоянно и во что угодно: в карты, маджонг, на бильярде, в придумываемые им игры»⁴⁴): «Любовь, женщины, искусство, революция — все было для Маяковского игрой, в которой ставка — жизнь,— отмечал западный исследователь отношений поэта и Лили Брик Янгфельд Бенгт.— Играл он подобно

азартному игроку: страстно, бескомпромиссно. И он знал, что если проиграет, то ему останется только отчаяние и безнадежность (“некуда деться”)⁴⁵.

Существует и такая, всем известная причина самоубийства, как юношеский максимализм, в нем главное — нестерпимая *оскорбленность* самим порядком вещей этого мира («возвращаю свой билет обратно!»). «У него (Маяковского.— С. С.) было в превосходной степени то, что французы называют *le sens de l'absolu* — потребность абсолютного, максимального чувства и в дружбе, и в любви, чувства, никогда не ослабевающего, апогейного, бескомпромиссного, без сучка и задоринки, без уступок, без скидок на что бы то ни было»⁴⁶,— свидетельствует та же Эльза Триоле. И хотя Владимир Владимирович в 1930 году был далеко не юноша, максималистом он был всегда, и не только эмоциональным, но, я бы сказала, метафизическим. Вспомним сначала эмоциональную сторону:

я с сердцем ни разу до мая не дожили,
а в прожитой жизни
лишь сотый апрель есть.

(«Облако в штанах»)

И в такой же, эмблематический для его чувства жизни очередной сотни апрель, то морозный, то слякотный (точно 14 апреля), когда весна с трудом пробивалась из последних и особенно упорных в этот год натисков зимы, и прозвучал роковой, не раз предвосхищавшийся выстрел. Человеку, столь страстно рвущемуся к новому миру и новым отношениям, новой природе, лишенному нормально-*мещанских* качеств довольства малым, вообще *срединности*, труднее всего было терпеть себя в узкой, смрадной шкуре ветхого Адама, страдающего, болеющего, стареющего, смертного, уютно устроиться по законам мира сего. Нет, он «всей нончести изгой» — вот она, уже метафизическая *несовместимость* с миром сим.

А мне когда?
А мне-то что ж?
В детстве, может,
на самом дне,
десять найду
сносных дней.

(«Про это»)

Недаром особой отметиной Маяковского, знаком именно его поэтического и метафизического существа стала *гипербола*, выражение его максимализма и гигантизма, взнуздываемой воли — подхлестнуть себя и мир: давай-давай, вырывайся из жил и сухожилий, перерастай себя!

Вспомним, как в «Бесах» Достоевского самоубийство Кириллова, как ни странно, было связано с идеей Человекобога и бессмертия: ликвидировать себя в этой природе, смертной, несовершенной, осмелиться, дерзнуть на это — в магической вере и надежде на перерождение, новую бессмертную форму жизни, всемогущую, прекрасную, великолепную!

Самоубийство — высший грех в христианстве: жизнь дана Богом, и человек не может ею располагать, располагать не принадлежащим ему, *заимствованным* бытием — в этом корень христианского смиренномудрия, нищеты духа, которую страстно перелицевал Маяковский в нагорной проповеди своей «Мистерии-буфф». В самоубийстве есть бунт против человеческого бессилия по-настоящему, *онтологически* соделать самому свою жизнь, стать ее хозяином, *причиной самого себя* — тогда стать хоть частичным демиургом ее: над началом жизни я не властен, так хоть слепить, как художник, ее конец, *как хочу и когда* хочу с анонсом и самообъяснением (за два дня уже готова предсмертная записка). Но добровольно идя навстречу смерти, «последнему врагу», давая ей завладеть собою изнутри, самоубийца забывает, что он тем самым капитулирует перед этим врагом, служит ему. Человекобожеское сознание, даже, как в случае с Маяковским, включающее мечту о победе над смертью и воскрешении, не имея более твердой и высшей опоры, чем сам человек, страстно-самостный, подверженный страданию и ослепленности, так легко и раскачивается в крайних диапазонах, от гимнов всемогущему человеку, заклинаний и восторгов по поводу будущего до отчаяния, нигилизма и самоубийства.

Вернемся, однако, в светлый и жизнеутверждающий полюс, к последней части «Про это». «Прощение на имя...» разворачивается знаменитой триадой: «вера», «надежда», «любовь» (это ее подзаголовки). Во что же *верит* поэт? Увы, традиционные религиозные верования в посмертное существование ему не даны: «Верить ли в загробь! // Легко прогулку пробную. // Стоит // только руку протянуть — // пуля // мигом // в жизнь загробную // начертит гремящий путь». Нет в его вере двоимирия, *здесь и там, долу и горé*: «Что мне делать, // если я // во всю, // всей сердечной мерою, // в жизнь сию, // сей // мир // верил, // верую». В его вере только в эту земную, воплощенную жизнь самое сокровенное — вера в возможность возобновления прерванного смертью существования, в возможность обесмертить то, что для него бесценно дорого — уникальную личность. Но как он вышел на такую оценку?

Мы помним, как, отбросив христианство, да еще в грозовой атмосфере яростного противостояния, ярко выступило в его послереволюционных стихах, в «Мистерии-буфф», в «150 000 000» са-

мое жесткое язычество, да еще какое-то дикарски-первобытное («стар — убивать», «а мы — // не Корнеля с каким-то Расином — // отца, — // предложи на старье меняться, — // мы // и его // обоьем керосином // и в улицы пустим — // для иллюминаций»), когда не просто принимается природный закон вытеснения, смены поколений с превозношением молодого над старым и уходящим, а еще и подхлестывается в своем функционировании этот закон: уничтожить, убрать с дороги, вымести всех отживающих, не поспевающих за революционной колесницей! С другой стороны, при всем культе молодости («коммунизм — это молодость мира, и его возводить молодым») известно отталкивание Маяковского от фигуры ребенка. Не говоря уже о ранней, скандально-известной строчке «Я люблю смотреть, как умирают дети», вот свидетельство Романа Jakobсона: «Его же передергивало, когда в комнату вбегал всамделишный малыш»⁴⁷. Эта неприязнь — крайность, но уже другой, совсем не природной логики, а скорее «религиозной», скопческой. Добровольное скопчество ранних христиан, «отрицательное целомудрие», «Крейцера соната» Толстого, *не сочетаться, не рожать!* — все это да, радикальный, но *неумный*, не эффективный, по существу самоубийственный (для рода) способ «прервать одряхлевшее время», не понимающий важности компромисса с природным, единственно пока возможным способом длить жизнь, не понимающий *постепенности* перехода к новой природе, к Царствию Небесному. В природной логике, напротив, единственное реальное будущее — ребенок, отсюда такая к нему щемящая нежность и оберегание. Но именно такое будущее, когда родители вольно-невольно вытесняются своими детьми, те, вырастая, своими, и идет дурная, непрерываемая бесконечность вытеснения, не принимается самым, даже не всегда осознаваемым, нутром поэта. Не принимается такая инстинктивно-жгучая любовь к детям, которая предполагает более-менее выраженное погашение личности, «я» в родителях, их самоотверженный альтруизм до забвения долга перед собой. За неприязнью к ребенку у Маяковского стоит по сути отвержение дурной бесконечности природного времени, смены поколений; в ребенке он видел как бы своего конкретного вытеснителя.

Итак, чаяние бессмертия и воскрешения, признание высшей ценности за личностью вырастает у Маяковского не столько через любовь к предкам и родителям, сыновний долг перед ними, чувство солидарной участи всех, бывших, настоящих и будущих людей, как у Федорова, а главным образом через самого себя, свое единственное, трепещущее «я», такое необъятное и титаническое, что ему оскорбительно тесны рамки этой краткой уродливой жизни. Так и возникает сугубо необходимый и законный импульс — вернуться!

обратить вспять время и тем самым вырваться из дурной бесконечности вытесняющего «прогресса».

В чистоте это желание, эта мечта и вера выплеснулись лишь в нескольких заветных поэмах. Часто поэт, особенно в массе созданных по сознательному социальному заказу вещей, приноравливался к общепринятому, трезво-разумному пониманию культурного бессмертия лишь в оставленных свершениях, книгах, делах: «чтобы, // умирая, // воплотиться // в пароходы, // в строчки // и в другие долгие дела» («Товарищу Нетте, пароходу и человеку», 1926). Но и здесь звучали непривычные акценты: отвращение от памятников, «бронзы многопудья»: «Люди видят замурованного в мрамор, гипсом холодеющего старика». Особенно отталкивающе как раз *жизнеподобие* памятника — тот человек, но, увы, совсем не тот, неживой, «мертвечина»; не устраивало, если хотите по-федоровски, «мнимое воскрешение», не говоря уже о том, что касается оно только избранных единиц, вырванных из общей, сливающейся в полной неразличимости массы рядовых живших и живущих. Потому-то для Маяковского предпочтительнее то трудовое, анонимно-коллективное бессмертие, в которое обычно уходит рабочий, крестьянский люд: хорошо сработанная вещь или славное дело, будь то телега, урожай, паровоз, пароход, домна, завод, город («Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского», 1923, «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», 1929). Обобщенно говоря: «пускай нам // общим памятником будет // построенный // в боях // социализм!» Но и тогда не переставали звучать скрытые нотки, касающиеся «хамской» несправедливости такого личного самоотвержения ради прекрасных коммунистических олимпийцев:

И когда
 это солнце
 разжиревшим боровом
взойдет
 над грядущим
 без нищих и калек,—
я
 уже
 сгнию
 умерший под забором,
рядом
 с десятком
 моих коллег.
 («Разговор с фининспектором
 о поэзии», 1926)

Где же здесь подковыка? Конечно же — «солнце, разжиревшее

боровом»: как будто оно, это божество счастливых, разжирело теми неисчислимыми поколениями, что ушли в перегнутой их расчуденной гармонии.

И вновь вернемся к высшему накалу истинной, глубинной веры поэта, выраженной в финале «Про это». Вот возникает в мечте Маяковского «мастерская человечьих воскрешений», усиленная *верой* до галлюцинаторно четкого, зримого образа:

Вижу,
 вижу ясно, до деталей.
Воздух в воздух,
 будто камень в камень,
недоступная для тленов и крошений,
рассиявшись,
 высится веками
мастерская человечьих воскрешений.
Вот он,
 большелобый
 тихий химик,
перед опытом наморщил лоб.
Книга —
 «вся земля» —
 выискивает имя.
Век XX-ый.
 Воскресить кого б?

И тут же звучит страстная *надежда* в многократном призыве поэта к будущему:

Не листай страницы!
 Воскреси!
Сердце мне вложи!
 Кровищу —
 до последних жил,
В череп мысль вдолби!
Я свое, земное, не дожил,
на земле,
 свое не долюбил.

Это чаяние собственного воскрешения расширяется до желания встречи с любимой («Может, // может быть, // когда-нибудь // дорожкой зологических аллей // и она — // она зверей любила — // тоже ступит в сад, // улыбаясь, // вот такая, // как на карточке в столе, // Она красивая — // ее, наверно, воскресят»), а значит распространяется и на других (в «Войне и мире», как мы помним, речь шла, совсем по-федоровски, о всеобщем воскрешении).

Наконец, вселенская *любовь*, всеобщее братство (*братотворение*, по выражению Федорова) как новый принцип связи всего со всем

воцаряется в преображенном мире, где живо все и возвращено погибшее:

Чтоб мог
в родне
отныне
стать
отец —
по крайней мере, миром,
землей, по крайней мере, — мать.

В черновой рукописи «Про это», просясь в кандидаты на воскрешение в тридцатом веке, поэт отстаивает и в самом райском, гармонично отрегулированном обществе свои неотъемлемые сердечно-человеческие права на чувство, на боль и страдание, на интимность своей душевной жизни:

Я любил
Но в сердце не позволю рыться
больно пусть!
живешь и горем дорожась

Этот важнейший акцент вспоминается при чтении комедии «Клоп» (1928), где жало сатиры Маяковского не только впивается в обмещанившийся советский быт, но тонко касается того человека и того общества, что создала федерация земли пятьдесят лет спустя. Наконец-то рационализована непокорная, противоречивая человеческая натура, разрушительные, эгоистические инстинкты, вредные привычки побеждены, жизнь каждого, совсем по пролетарскому идеологу А. А. Богданову, «принадлежит коллективу», эротическая стихия покорена, «разумно» распределяясь «на всю жизнь», о влюбленности сохранилась лишь научная память, «есть про розы только в учебниках садоводства, есть грезы только в медицине, в отделе сновидений», вместо танцев — движение работниц по площади, «веселая репетиция новой системы полевых работ». Да, там уже объявлена декретом от 7 ноября 1965 г. «неприкосновенность человеческой жизни», и функционирует целый «институт человеческих воскрешений». Но того же Присыпкина воскрешают вовсе не в ряду всеобщего возвращения к жизни, движимого любовью к ушедшим и долгом перед ними (как то было у самого автора этой идеи), а как отдельный пролетарский экземпляр — для изучения.

Даже наш оживший «бывший рабочий, бывший партиец» и некогда «жених», который и тут — ко всеобщему ужасу — курит, играет на гитаре пошлые романы, пьет пиво, просит почитать чего-нибудь «душещипательного», выражается не совсем благообразно, все же и он — пусть на своем неразвито-вульгарном уровне — в

целом человечнее и симпатичнее этих будущих правильных людей. В нем звучит законный голос свободы воли, свободы последнего выбора: «Я вас не просил меня воскрешать. Заморозьте меня обратно», «Я ж не для того замерз, чтобы вы меня теперь засушили». А его как зверя, вместе с воскрешенным клопом, держат в клетке зоосада, демонстрируют посетителям, оберегая их специальными опрыскивателями и фильтрами от его зловредного влияния. И уже вполне трагически-серьезно звучит в этой феерической комедии финальный крик души Присыпкина, нет, Скрипкина (ибо впервые за всю пьесу он именно так обозначен в ремарке автором, в той благородно-музыкальной фамилии, которую ему так хотелось носить: «Лицо Скрипкина меняется, становится восторженным»); обращается он из клетки к этим людям будущего: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! <...> За что я страдаю?», но напарывается на реакцию толпы, типа: «Намордник... намордник ему» и финальное директора: «Насекомое утомилось. <...> Ничего такого нет. Завтра оно успокоится... Тихо, граждане, расходитесь, до завтра». Контраст вполне чудовищный и совсем не в пользу будущих людей!

Впрочем, недаром от воскрешенного Присыпкина тут же пошла — пока не были приняты строгие меры — волнами эпидемия всяческих вытесненных «пороков»: тяги к пиву, к романсам, приступов влюбленности — какие-то потребности человека, там обрезанные, так и рвутся, пусть и уродливо, наружу. Какая замечательная черта памяти жанра утопии! Вспомним, как у Достоевского в «Сне смешного человека» земной пришелец на райски-безмятежную планету «растлил» ее прекрасных обитателей — знак несовершенства и непрочности достигнутой ими гармонии! Так и тут: осуществленный идеал этого общества будущего сторонами не так уж далеко ушел от замятинского анти-идеала в «Мы»! А сколь дефектно здесь то же воскрешение! Ведь должно оно прежде всего нести в себе *преображение* воскресаемого, восстановление его на новом уровне сознания и в новом, более совершенном теле. Иначе нечего и воскрешать! Пусть Маяковский и не вникал особенно глубоко-теоретически в воскресительную логику, он все же сумел интуитивно почувствовать ее проблемы.

В пьесе «Баня» (1929—1930) собственно воскрешения нет, но дерзание изобретателя машины времени Чудакова покорить время, превратить его в «реальность, подлежащую химическому и физическому воздействию», — лишь иная постановка все той же темы. Именно так она стояла в книге космиста В. Н. Муравьева «Овладение временем» (М., 1924), где преодоление необратимости времени, управление им равнозначно воскрешению, а свой подход к восстановлению прежде живших, иначе говоря, к науке анататике, он

обосновывал новыми научными теориями, в том числе и теорией относительности, как мечтал о том Маяковский, по свидетельству Р. Якобсона. Кстати, в пьесе Маяковского машина времени забрасывает первых достойных коммуны жителей 1920-х годов в 2030 год, что с точки зрения 30-х годов третьего тысячелетия и будет их воскрешением.

Впрочем, у Маяковского тут был идейный собрат ему поближе. Речь идет о Хлебникове. Вспомним вступительный монолог-декларацию Чудакова: «Волга человеческого времени, в которую нас, как бревна в сплав, бросало наше рождение, бросало барахтаться и плыть по течению,— эта Волга отныне подчиняется нам. Я заставляю время и стоять и мчать в любом направлении и с любой скоростью. Люди смогут вылезать из дней, как пассажиры из трамваев и автобусов. С моей машиной ты можешь остановить секунду счастья и наслаждаться месяц, пока не надоест. С моей машиной ты можешь взвихрить растянутые тягучие годы горя, втянуть голову в плечи, и над тобой, не задевая и не рая, сто раз в минуту будет проноситься снаряд солнца, приканчивая черные дни. Смотри, фейерверочные фантазии Уэльса, футуристический мозг Эйнштейна, звериные навыки спячки медведей и йогов — все, все спрессовано, сжато и слито в этой машине». «Это у Маяковского самые хлебниковские слова»⁴⁸,— констатировал Р. Якобсон, а Н. Харджиев⁴⁹ указал прямой их источник — предисловие Хлебникова к «Доскам судьбы» (первый выпуск, 1922): «День измерения русла Волги стал днем ее покорения, завоевания силой паруса и весла,— сдача Волги человеку. <...> Подобные же примеры можно делать и для потока времени, строя законы завтрашнего дня, изучая русло будущих времен. <...> Давно стало общим местом, что знание есть вид власти, а предвидение событий — управление ими».

Известно, что Хлебников оставил целый цикл работ о природе и философии времени, о числовых, ритмических закономерностях исторического процесса (крупные, поворотные события, войны, рождение великих людей). Еще с начала 1910-х гг., просиживая днями напролет в библиотеке над бесконечными математическими вычислениями, Хлебников пытался исследовать то, что он называл «законами времени», стремясь через них найти способы предсказания грядущего («обосновать право на провидение» — «Свояси»), обуздания слепого рока (как он выражался, найти доступ к «стрелке судьбы», «чтобы из положения внутри мышеловки перейти в положение ее плотника»).

Если я обращаю человечество в часы
И покажу, как стрелка столетия движется,

Неужели из нашей времен полосы
Не вылетит война, как ненужная ижица?

(«Если я обращаю человечество
в часы...», 1922)

Именно этого он хотел в своих исследованиях войн, опубликованных в брошюрах «Битвы 1915—1917 гг. Новое учение о войне» (1915) и «Время мера мира» (1916). Своим «блестящим успехом» Хлебников считал «предсказание, сделанное за несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году» («Свояси»). Маяковский, правда без всяких вычислений, основываясь лишь на поэтической интуиции, ошибся на год: «в терновом венце революций // грядет шестнадцатый год» («Облако в штанах»). Недаром своего божественного двойника, своего Ка (используя древнеегипетское понятие) Хлебников называл *Числобогом* («Скуфья скифа»).

Помимо закона тяготения
Найти общий строй времени,
Яровчатых солнечных гусель,—
Основную мелкую ячейку времени и всю сеть.

(«Помимо закона тяготения...», 1921)

Знаменательно, что одновременно с Хлебниковым искал «основную мелкую ячейку времени» «яровчатых солнечных гусель», тесно связанную с исторической ритмологией, еще один представитель русского космизма А. Л. Чижевский⁵⁰, который в своих исследованиях конца 1910-х — 1920-х гг. проследил зависимость земных процессов — стихийных бедствий, эпидемий, бунтов, войн, революций — от циклов солнечной активности, выработав тем самым теорию земно-космической взаимосвязи явлений. Его «историометрия» была основана на одиннадцатилетнем цикле солнечной активности, который он и предложил считать своего рода естественно-космической единицей измерения исторического процесса (при том, что существует и большая периодичность, являющая собой меньшую-большую сумму основного одиннадцатилетия). И если Чижевский и не предсказал революционного 1917 г., то доказал, что этот год, как и 1905 и все предыдущие знаменитые революционные события в Европе, пришлось на годы активного Солнца, интенсивнейшего на нем пятнообразования. Хлебников и Чижевский идут своими путями в поисках ритмов исторического времени, но ими движет один пафос: познание должно вести к регуляции, к гармонизации и преобразованию социума, истории, человека, времени...

Оба солнцепоклонники (оба восхищались фараоном Эхнатомом, установившем в середине II тысячелетия до н. э. культ единого божества — Солнца), они гениально чувствовали согласие космичес-

ких и земных ритмов, «созвучье полное в природе», удивительный математический, числовой расчет, лежащий в основе мироздания, особую гармонию Целого, даже если она великолепно-равнодушна к индивидуальному существованию, таит в себе темные, разрушительные стороны. Что же остается делать человеку? — созерцать, познавать, покориться? Вовсе нет! Вторгнуться в природу вещей с благодетельной для человека коррекцией — такова была практическая цель работ Чижевского, такова же была идейно-преобразовательная направленность творчества Хлебникова.

По сравнению с Маяковским Хлебников, с его идеалом синтеза искусства и науки, в общем им пафосе человекобожия делал больший акцент на необходимость исчерпывающего познания, предваряющего любое преобразование: «Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» («Наша основа», 1919). Человекобожие Хлебникова в своем высшем замахе ничем не уступает человекобожью Маяковского:

Ежели скажут: ты бог,—
Гневно ответь: клевета,
Мне он лишь только до ног!
Плечам равна ли пята?
<...>
Я, человечество, мне научу
Ближние солнца
Честь отдавать,
«Ась! Два!»
Рявкая солнцам сурово.
Я воин; время — винтарь.

(«Зангези», 1920—1922)

Но что это за «раздвоение человечества», о котором упоминает Хлебников? Это прежде всего его деление людей на «приобретателей» и «изобретателей»; первые и есть те, кого Маяковский, вслед за Герценом и Горьким, называет «мещанами»: круг их ценностей, по Хлебникову, очерчен словами «быт» и «жизненные пользы», а «весь язык лишь “дам” и “дашь”». Об этой же извечной борьбе *изобретателей*, людей будущего, поэтов с *приобретателями* — одно из любимых Маяковским, часто им декламируемое четверостишие Хлебникова:

Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,

И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок.

(1914)

Это и проводимое им разделение человечества на «старших» (отождествляемых с «приобретателями», «утонувшими в законы семей и законы торга», «у которых одна речь: “ем”»), «донебесных людей» и юных, рвущихся в будущее, в новую природу, «будетлян», «марсиан», «Собор отроков будущего» (см. «Труба марсиан», 1916 и «Письмо двум японцам», 1916). Изобретатели — для Хлебникова истинное человечество, ощущающее себя в пути к будущему, более того, как бы новый эволюционный тип, вызревающий в лоне нынешнего рода людского; его поэт называет *зачеловеком* и тесно связывает с главной задачей — овладением временем: «Мы зовем в страну <...> *где время цветет как черемуха* и двигает как поршень, где *зачеловек* в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается со своим завтра» («Труба марсиан»); «Я вам расскажу, что я из будущего чую, // Мои *зачеловеческие сны*» («Если я обращаю человечество в часы...», 1922).

«Зачеловеческие сны» Хлебникова о будущем включали ту же мечту, что и Маяковского: о свободном, богоподобном, летающем человечестве («Люди! Дальше окоп К силе небесной проложим, Старые горести — стоп! Мы быть крылатыми можем» — «Моряк и поец», 1921), о новом питании, позволяющем разрушить кровавую пищевую пирамиду, увенчанную человеком, по слову Гердера, «наивеличайшим убийцей на земле» («Но свершилось чудо: храбрые умы разбудили в серой святой глине, пластами покрывавшей землю, ее спящую душу хлеба и мяса. Земля стала съедобной, каждый овраг стал обеденным столом. Зверям и растениям было возвращено право на жизнь, прекрасный подарок» — «Утес из будущего», 1921—1922), о разного рода сверхтехнических чудесах (см. «Лебедия будущего», 1918, «Радио будущего», 1921—1922), и, наконец, об обуздании времени, по существу, иносказании для победы над смертью.

Известно, что Хлебников еще до того, как Маяковский услышал от Якобсона об Эйнштейне, был увлечен идеями Н. Лобачевского, Г. Минковского, Эйнштейна, представлениями о четырехмерном пространстве-времени, и будущее государство изобретателей называл *государством времени* в противовес существовавшим и существующим *государствам пространства*, а себя и других Председателей земного шара (этакое самопровозглашенное им утопическое правительство «изобретателей») — «воинами времени»:

Законы быта да сменятся
Уравнениями рока.
Персидский ковер имен государств

Да сменится лучом человечества.
Мир понимается как луч.
Вы — построение пространств,
Мы — построение времени.

Рядом с будущим государством времени, идущим от изучения и познания законов времени к управлению ими, рядом с новым эволюционным типом изобретателя-зачеловека прошлые государства пространств и прошлый человек-приобретатель находятся в таком же отношении,

Как волосатая ного-рука обезьянки,
Обожженная неведомым богом-пламенем,
К руке мыслителя, спокойно
Управляющей вселенной,
Этого всадника оседланного рока.

(«Воззвание Председателей земного шара», 1917)

В небольшой пьесе «Ошибка смерти» (1915), суть которой сам поэт определил как «победу над смертью», в пародийно-антисимволистской манере изображается «харчевня веселых мертвецов-трупов», где с двенадцатью посетителями пирует сама Хозяйка, разгуливая среди них с хлыстом и напевая им повелительно-сладкие песни смертного рока:

Ты часы? Мы часы!
Нет, не знаешь ни аза,
Кверху копыями усы,
И закрой навек глаза!
Там, где месяц над кровлей повис,
Стрелку сердца на полночь поставь
И скажи: остановись!
Все земное — грезь и явь.
В старинном сипе
Ночных дверей
Погибни, выпей,
Умри скорей.

Неожиданно сюда является тринадцатый посетитель (явная переключка с «тринадцатым апостолом» Маяковского), это он, безжалостный («У меня нет ни капли сострадания. Я весь из жестокости») и умный противник Смерти, сумел ее перехитрить, оставить без собственной головы (легкомысленно одолжила ему свой пустой череп на чашу) и позволить ей по ошибке самой выпить «пиво мертвых». И когда Смерть падает со словами: «Я умираю», происходит то, что обозначено в авторской ремарке: «двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. Веселый пир освобожденных».

В одном из писем 1921 г. Хлебников писал: «Мы живем в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам, как связанный пленник, как покоренный враг,— она заставляет во мне подыматься кровь воина без кавычек. Да, здесь стоит быть бойцом»⁵¹. Как поэт он был особенно сильным и убедительным бойцом против убийства и смерти, касаясь времен *усиленной* смертности, то ли войны, когда «служит верный пулемет Обедню смерти, как звонарь» («Ночь в окопе», 1921):

Это смерть идет на перепись
Пищевого довольства червей.
<...>
Величаво идемте к Войне Великаньше,
Что волосы чешет свои о трупья.
Воскликните смело, смело, как раньше:
«Мамонт наглый, жди копья!
Вкушаешь мужчин à la Строганов».

(«Война в мышеловке», 1915—1919, 1922),

то ли голода, «когда над целой страной Повис смерти коготь» («Трубите, кричите, несите», 1921):

Волга! Волга!
Ты ли глаза-трупы
Возводишь на меня?
Ты ли стреляешь глазами
Сел охотников за детьми,
Исчезающими вечером?
<...>
Как! Волга, матью,
Бывало, дикой волчицей
Щетинившая шерсть,
Когда смерть приближалась
К постелям детей —
Теперь сама пожирает трусливо детей,
Их бросает дровами в печь времени?

(«Волга! Волга!», 1921)

Собственно вся общественная организация, рычаги управления государства пространств стоят на убийстве и смерти, и оно само является, по Хлебникову, корыстным эксплуататором индивидуальной смертности. Лишение жизни, полное или частичное как ее умаление в той или иной форме, здесь служит самым эффективным инструментом господства общества над личностью:

Девушки и те, кто не выносит запаха мертвых,
Падайте в обморок при слове «границы»:
Они пахнут трупами.

<...>

Но зачем оно кормится людьми?
Зачем отечество стало людоедом.

<...>

Зачем мы, люди, трещим у вас на челюстях
Между клыками и коренными зубами?
Слушайте, государства пространств,
Вот уже три года
Вы делали вид,
Что человечество — только пирожное,
Сладкий сухарь, тающий у вас во рту.
<...>

Прилично ли Господину Земному Шару
(Да творится воля его)
Поощрять соборное людоедство
В пределах себя?

(«Воззвание Председателей земного шара»)

«Не убий» у Хлебникова значительно более последовательно, чем у Маяковского, относясь не только к будущему, но во многом и к настоящему:

Мне гораздо приятнее
Смотреть на звезды,
Чем подписывать
Смертный приговор.
<...>

Мне гораздо приятнее
Слушать голоса цветов,
Шепчущих: «Это он!» —
Склоняя головку,
Когда я прохожу по саду,
Чем видеть темные ружья
Стражи, убивающих
Тех, кто хочет
Меня убить.
Вот почему я никогда
Нет, никогда не буду Правителем!

(«Отказ», 1922)

Недаром и возникает в поэзии Хлебникова удивительный образ «юноши-пророка», *противо-Разина*: не убивать, а спасать, не бросать любимую за борт «в набежавшую волну», а оживотворять, очеловечивать, одухотворять мир вокруг: «Он Разиным поклялся быть напротив. <...> Наш юноша поет: “С русалкой Зоргама обручен Навеки я, Волну очеловечив, Тот — сделал волной деву”» («Я видел

юношу-пророка...», 1921). Тот же мотив в поэме «Тиран без Тэ» (1921, 1922):

Я в звездной охоте
Я звездный скакун,
Я — Разин напротив,
Я — Разин навыворот.
Плыл я на «Курске» судьбе поперек.
Он грабил и жег, а я слова божок.
<...>
Разин деву
В воде утопил.
Что сделаю я? Наоборот? Спасу!

И Хлебникову, как Маяковскому, был знаком внутренний протест против будущей гармонии, *уваженной* неисчислимыми жизнями вытесненных поколений, в том числе и его собственной:

Верю сказкам наперед:
Прежде сказки — станут былью,
Но когда дойдет черед,
Мое мясо станет пылью.
И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснусь, в землю втопан,
Пыльным черепом тоскуя.
Или все свои права
Брошу будущему в печку?
Эй, черней лугов трава!
Каменей навеки речка!
(«Иранская песня», 1921)

И хотя идея воскрешения, снимающая такой протест, доводящая до благой полноты чаяние бессмертия, и не нашла в творчестве Хлебникова такого развития, как у Маяковского, все же и у автора «Ошибки смерти» и «Ладомира» изредка пробивался собственно воскресительный мотив, обличая высшую утоляющую надежду поэта:

Двинемся, дружные, к песням!
Все за свободой — вперед!
Станем землю — воскреснем,
Каждый потом оживет!
(«О свободе», 1918, 1922)

Сравнивая поэзию Хлебникова, вневременную или, может быть, всевременную, «идиотичную, в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова», его прозу, «девственную и невразумительную, как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий,

вытесняющих друг друга из сознания», с творчеством Маяковского, Мандельштам писал: «Как бы для контраста рядом с Хлебниковым насмешливый гений судьбы поставил Маяковского, с его поэзией здравого смысла. Здравый смысл есть во всякой поэзии. Но специальный здравый смысл не что иное, как педагогический прием. <...> Патетика здравого смысла есть часть школьного преподавания. Заслуга Маяковского в поэтическом усовершенствовании школьного преподавания, — в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс»⁵². Такое впечатление от Маяковского рождает прежде всего огромные текстовые пространства его наследия, заполненные стихами агитационными, пропагандистскими, лозунговыми, плакатными, маршевыми, поучительно-лубочными. Их, правда, не спутать с продукцией других советских поэтов, также работавших на социально-педагогический заказ: Маяковский — мастер блестящий, разговорно-остроумный, изобретательный в слове и образе, хлесткий, гиперболически-экспрессивный. Правда, его гиперболизм бывает, по определению даже его почитателя Л. Троцкого, и «громыхающим», как заметны и «шаблонизирование» его техники, и «убийственные провалы, заполненные риторической и словесной эквилибристикой»⁵³.

Но — удивительная вещь — наиболее свежее, прелестно наивное, как от хороших детских стихов, впечатление оставляют работы Маяковского буквально просветительского характера, типа санплакатов или лозунгов по технике безопасности... Здесь особенно очевидно предстает особая, я бы сказала, цивилизаторская, чуть ли не «религиозная» функция этих стихов. Перед нами грязный, тяжкий, упорный воспитательный труд — миссионер преподает «дикарям» элементарные навыки гигиены, санитарии, разумной организации быта и работы. Как деток с нуля всему учит широкое, низовое население страны советов (впрочем, и сейчас все это весьма полезно и для детей, и для многих взрослых). Учит население перемешанное и намешанное, люмпенизированное революцией и одичавшее в ней, городское, вчерашнее деревенское, выбитое из прежнего уклада, из своих разумных обычаев, домостроев, бытового исповедничества, традиционной культуры.

Марксизм-ленинизм, «столп и утверждение» головной, идеологической жизни, не давал же правил и прописей бытового, каждодневного существования. И поэт, «ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный», впрягается в своего рода ветхозаветное *детоводительство* народа своей «страны-подростка»: как в законе Моисеевом, в таких книгах, как «Второзаконие» или «Левит», в мельчайших деталях расписана вся жизнь, что и как можно есть, какие омовения совершать, когда отдыхать, праздни-

вать и как дела решать, за что и как наказывать...— и все это в ранге религиозного предписания,— так подобную же непрерываемую науку правильно жить, вести себя и работать внедряет поэт в своих агитках, плакатах, лозунгах: «Убирайте комнату, // чтоб она блестела. // В чистой комнате — // чистое тело»; «Зубы // чисть дважды, // каждое утро // и вечер каждый», «Раз в неделю, // никак не реже, // белье постельное // меняй на свежее», «На работе // волосы // прячьте лучше: // от распущенных волос — несчастный случай», «Опытные рабочие, // не издевайтесь // над молодыми, // Молодого рабочего // обучим и подыдем». Это так, вразброд, некоторые образцы, а у нашего «детоводителя» все методично, ничто не забыто: и ежедневная чистка обуви и платья, и еженедельная баня, и проветривание комнат, и мытье окон, полов, посуды, рук, полоскание рта, и рекомендации по еде, и запрет валяться на постели одетым, плевать и вытираться чужим полотенцем, разбрасывать гвозди на производстве, болтать там, выпивать и курить и т. д. и т. п. Впрочем, под определенным углом зрения, чем не работа на жизнь, против болезней и глупой преждевременной смерти! И понимает Маяковский, что именно эта работа в чем-то характерно определяет его творчество, ведь недаром представляется ему, как будущий ученый так аттестует его потомкам: «что жил-де такой // певец кипяченой // и ярый враг воды сырой». А сам о себе скажет сильнее: «поэт // вылизывал // чахоткины плевки // шершавым языком плаката» — дезинфектор болезнетворных, гнойных начал самой жизни!

Не забудем, что шел невиданный социальный эксперимент, в который так верил и которому так горячо служил поэт: устроить производство и жизнь не на личном, собственническом, «шкурном» интересе (по мерке человека), а на сознательности, общественном чувстве, на долге, добровольности, самоотвержении (выше человека). И тогда насущно необходимым становилось воспитание: вбить все это в головы и сердца, в привычку, в условный рефлекс, где детски-элементарное, первично-индуцирующее внедрялось через лозунг, призыв, педагогическое понукание.

Агитпроп Маяковского, как и теории жизнестроения, по существу стоят в ряду отказа от художественной культуры как высшей ценности, о котором писал Н. Бердяев: «Нравственные и религиозные сомнения Толстого в оправданности культуры и культурного творчества было характерно русским сомнением, русской темой, в такой форме чуждой Западу. Толстой стремился не к новой культуре, а к новой жизни, к преображению жизни. Он хотел прекратить творчество совершенных художественных произведений и начать творчество совершенной жизни. К тому же стремился и Гоголь, как стремился Н. Федоров. Замечательнейших русских людей мучила

жажда лучшей, совершенной жизни. И нигилистическое отношение к культуре нередко было лишь обратной стороной этой жажды»⁵⁴. И Маяковский вставал «на горло собственной песне» по большому счету ради этого глубинного стремления, которое «потребовало от него максимальной собранности, немалого самоограничения и своеобразного аскетизма»⁵⁵.

Критики русского зарубежья не раз писали о Маяковском как о сугубом позитивисте, упертом в поскосторонность, в одномерный мир, где торжествует историческая схема, заимствованная у марксизма: муки рабочего люда, эксплуатация, борьба с угнетателями, свет марксистского сознания, победа, партия, Ленин, коммунизм, да все еще сохраняющееся противостояние двух мировых лагерей, текущие перипетии политики и очередность партийных кампаний... Огромные россыпи стихотворений, составляющие тома его «партийных книжек», отданы такой злобе дня.

Даже если принять частичную правду такого взгляда, безусловно, есть у Маяковского и особое лично-заветное, творческое пространство — это обычно его поэмы, — где этот самый позитивизм летит вверх тормашками. Заглубление идет через экзистенциальную любовную тему — тут вылезают всяческие иррациональности: неразумные страдания, неизбывные недоразумения, капризы чувства, темные глубины души, фатальные невозможности, которые не объяснишь и не уложишь, как историю и текущую современность, в железный «научный» закон.

Скачком, трансцензусом от заземленной поскосторонности, политического ораторства, учебных прописей его агиток в чудесную многомерность, невероятную, головокружительную, является у Маяковского его утопия будущего. *Здесь* — трехмерный мир с его ограничениями, требованиями законов брюха, телесного низа, классово-борьбы, природы. И веер внутреннего состояния и отношения тут от трагической безотрадности до сатирически-издевательского овнешнения мира и других. *Там* — свобода от алчбы, от вытеснения, от земных императивов, от природы и смерти. И восторг, ликование, счастье, а если и юмор, то мягкий, веселый, детский, чтобы не впасть в сиропную приторность или утопически-дотошную серьезность.

Будущее — вот бог поэта, туда несет он свои мечты, упования, надежды; основной аргумент, удостоверяющий ценность всего: человека, идеи, свершения, — «от будущего». Рвется «в завтра, вперед», «выволакивает будущее» человек, страна, время — вот это «хорошо!», это и работает на восходящий вектор развития, на истину и благо, на анти-мещанский выбор. *Будетляеству* в таком смысле он не изменял никогда, выразив тем самым какое-то глубинно русское устремление.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Якобсон Р., Мирский Д.* Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931. С. 9—10.
- 2 *Устрялов Н. В.* Религия Революции (Владимир Маяковский) // *Устрялов Н. В.* Под знаком революции. Харбин, 1925. С. 282.
- 3 *Фейербах Л.* Избранные философские произведения в 2-х тт. Т. 2. М., 1955. С. 188.
- 4 Там же. С. 414.
- 5 Там же. С. 189.
- 6 *Булгаков С. Н.* Религия человекобожия у Л. Фейербаха // *Булгаков С. Н.* Соч. в 2-х тт. Т. 2. М., 1993. С. 185.
- 7 Там же. С. 164, 165.
- 8 *Фейербах Л.* Избранные философские произведения в 2-х тт. Т. 2. С. 219, 22.
- 9 *Булгаков С. Н.* Религия человекобожия у Фейербаха // *Булгаков С. Н.* Соч. в 2-х тт. Т. 2. С. 167.
- 10 Там же. С. 256. То, что Маркс впоследствии в своих знаменитых «Тезисах о Фейербахе» критикует его материализм за созерцательность, выдвигает практическую преобразовательную деятельность, ведущую к изменению мира, ни в коей мере не означает, что он не принимает целиком и полностью его центральную идею о Боге как продукте самоотчуждения человеческой сущности, добавляя лишь свой взгляд на эту сущность как на «совокупность общественных отношений».
- 11 *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Изд. 2-е. Т. 1. М., 1955. С. 414—415.
- 12 *Булгаков С. Н.* К. Маркс как религиозный тип // *Булгаков С. Н.* Соч. в 2-х тт. Т. 2. С. 259.
- 13 *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 1. С. 593—594.
- 14 «Бог умер: теперь хотим мы,— чтоб жил сверх-человек» (*Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. СПб., 1911. С. 254).
- 15 *Устрялов Н. В.* Религия Революции (Владимир Маяковский). С. 283. Подробнее о теме Ницше и Маяковский, о ряде текстуальных параллелей между ними см.: *Янгфельд Б.* «Крикогубый Заратустра». Предварительные заметки о влиянии Ницше на молодого Маяковского // *De Visu.* 1993. № 7. С. 44—52.
- 16 О карнавальных элементах поэзии раннего Маяковского см.: *Илюшина И. В., Мавлина Т. А.* «Человек играющий» в творчестве В. В. Маяковского. Эстетика праздника. Изд-во Саратовского ун-та. 1991.
- 17 *Крученых А.* Стихи В. Маяковского. ВЫПЫТ. Изд. ЕУЫ. 1914. С. 4.
- 18 Интересно, что Н. А. Бердяев также писал о «футуристическом обличье» этой войны, о «футуристическом милитаризме»: «Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве» — *Бердяев Н. А.* Кризис искусства // *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. Т. 2. М., 1994. С. 414.
- 19 См.: *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990. *Жолковский А. К.* О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогнулки по Маяковскому) // *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
- 20 *Иванов-Разумник Р. В.* Владимир Маяковский (Мистерия или «Буфф»). Берлин, 1922. С. 16.

- 21 *Чужак Н.* Земляная мистерия. О пьесе «Мистерия-буфф» Вл. Маяковского // *Чужак Н.* К диалектике искусства. От реализма до искусства как одной из производственных форм. Чита, 1921. С. 105.
- 22 Персонаж поэмы «Человек». По возвращении через тысячелетия на землю герой находит в знакомой ему квартире и постели все ту же лысину соперника, как ему кажется, рядом с его любимой. Но, увы! «Зажглось электричество. // Глаз два выката. // “Кто вы?” — // “Я Николаев // — инженер”».
- 23 *Иванов-Разумник Р. В.* Владимир Маяковский (Мистерия или «Буфф»). С. 43.
- 24 *Бердяев Н. А.* Кризис искусства // *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 418.
- 25 *Булгаков С. Н.* Религия человекобожия у Л. Фейербаха // *Булгаков С. Н.* Соч. в 2-х тт. Т. 2. С. 200.
- 26 Там же. С. 207.
- 27 *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р., Мирский Д. Смерть Владимира Маяковского. С. 14, 13, 12.
- 28 *Иванов Ф.* Без дороги: поэзия имажинистов — Вл. Маяковский // Маяковский в критике русского зарубежья (подготовка текста, вступление и комментарии *В. Н. Терехиной* и *А. П. Зименкова*) // Вестник Московского университета, Сер. филология. 1992. № 4. С. 70.
- 29 *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 16. М., 1959. С. 137.
- 30 *Иванов-Разумник Р. В.* История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в. СПб., 1908. С. 10.
- 31 Там же. С. 14, 15.
- 32 Впрочем, само слово «индивидуализм» как признание высшей ценности за личностью (качество истинной интеллигенции у Иванова-Разумника) в настоящее время звучит весьма неудачно. Сейчас, когда определения понятий более тонко дифференцировались, надо бы сказать *персонализм*, и не «индивидуалистический социализм», как у Иванова-Разумника, а «персоналистический социализм», как у Бердяева.
- 33 Наиболее последовательно такое видение задач человека в мире было выражено Н. Ф. Федоровым и русскими космистами. Основываясь на открытом в середине прошлого века эмпирическом факте *цефализации*, т. е. усложнения нервной системы, роста головного мозга в ходе эволюции земных существ, приводящей к созданию человека, космисты делают вывод о том, что на человеке эта внутренняя закономерность эволюции, намекающая на некую идеальную телеологическую программу развития живого, не останавливается. Более того, человек, как разум природы, должен развернуть следующий, уже сознательно-активный, этап эволюции в направлении регуляции и одухотворения как мира, так и самого себя и всей твари.
- 34 *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. С. 5.
- 35 *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 13. М., 1959. С. 7.
- 36 Там же. С. 7, 8.
- 37 *Цветаева М. И.* Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак // *Цветаева М. И.* Соч. в 2-х тт. Т. 2. М., 1920. С. 413—414.
- 38 Н. Харджиев в статье «Маяковский и Хлебников» писал в связи с замыс-

- лом «Пятого Интернационала»: «В замысле Маяковского Эйнштейн неожиданно столкнулся с Н. Ф. Федоровым. Я имею в виду идею воскрешения человека при помощи науки. По свидетельству О. М. Брика, Маяковский сочинений Федорова не читал. С “Философией общего дела” поэт мог познакомиться через посредство художника В. Чекрыгина, своего товарища по училищу живописи. Мне удалось обнаружить сведения о встречах Маяковского с Чекрыгиным в 1920 г.» (*Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 120.*)
- 39 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Т. 14. М., 1976. С. 290.
- 40 *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. I. С. 136.
- 41 *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Якобсон Р., Мирский Д.* Смерть Владимира Маяковского. С. 20.
- 42 *Триоле Э.* Заглянуть в прошлое // *Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М., 1993. С. 64.*
- 43 *Брик Л.* Из воспоминаний // Там же. С. 171.
- 44 *Триоле Э.* Заглянуть в прошлое // Там же. С. 59.
- 45 *Янгфельд Б.* К истории отношений В. В. Маяковского и Л. Ю. Брик // *Любовь — это сердце всего. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. Переписка 1915—1930. М., 1991. С. 39.*
- 46 *Триоле Э.* Заглянуть в прошлое // *Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. С. 68.*
- 47 *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Якобсон Р., Мирский Д.* Смерть Владимира Маяковского. С. 23.
- 48 Там же. С. 22.
- 49 *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. С. 119.
- 50 См.: *Чижевский А. Л.* Физические факторы исторического процесса. Калуга, 1924. Интересно, что толчком к исследованиям Хлебникова и Чижевского было одно событие: война, хоть и разделенная несколькими годами. «Законы времени, обещание найти которые было написано мною на бересте (в селе Бурмакине, Ярославской области) при известии о Цусиме, собирались 10 лет» («Свояси»). В 1915 г. Чижевский заметил совпадение усиления военных действий на фронтах Первой мировой войны с периодом особо интенсивного пятнообразования на Солнце, иначе говоря, с пиками солнечной активности.
- 51 *Хлебников В.* Собр. произведений в 5-ти тт. Т. 5. Л., 1933. С. 316.
- 52 *Мандельштам О.* Буря и натиск // *Мандельштам О.* Собр. соч. в 2-х тт. Т. 2. Нью-Йорк, 1966. С. 391.
- 53 *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1924. С. 115.
- 54 *Бердяев Н. А. Л. Толстой // Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 460.
- 55 *Ушаков А. М.* «...Тащить понятое время» (Маяковский в борьбе за социально-действенное искусство) // *Маяковский и современность. М., 1985. С. 53.*

«МЫ ЖЕ НОВЫЙ МИР УСТРОИМ С НОВЫМ СОЛНЦЕМ И ТРАВой...»

(«атомы новых смыслов» поэзии Николая Заболоцкого)

Николай Алексеевич Заболоцкий (1903—1958) — поэт уже другого поколения, нежели рассмотренные нами пролетарские и крестьянские поэты, Герасимов, Кириллов, Филипченко, Есенин, Клюев или Маяковский. Тот взрыв революционно-мессианских очарований, который — в той или иной мере — подхватил всех этих творцов, не был пережит ни Заболоцким, ни его окружением конца 1920-х гг., Даниилом Хармсом, Александром Введенским, Николаем Олейниковым, детьми уже пост-революционной эпохи, чья молодость и поэтический дебют пришлось на время нэпа, а зрелость — на круто для них обернувшиеся тридцатые. К тому же и в своей поэтической генерации они остались — за исключением в какой-то степени Заболоцкого — стойкими маргиналами, с парой напечатанных *взрослых* вещей, с безнадежным упорством пополнявшими рукописные тетради своих более чем странных стихотворений, — *странных*, сторонних, чуждых эпохе коллективистских идеалов, оптимистических лозунгов, общественно-полезных, грандиозных планов и свершений. Уста их кривились «ужасным смехом, <...> возникающим при виде абсурда»¹, передавая разные фантазмагорические случаи, случайности алогичного существования, веселенький кошмар распадающегося быта. Вспомним, как другая великая европейская революция породила — в поле глубинного, метафизического разочарования ею (не вышло немедленной чаемой гармонизации жизни, а напротив, заскрежетали диссонансы человеческой природы!) — поколение мировых скорбников, неистовых романтиков нигилистически-бунтарской складки. Здесь же, в России, через век — в аналогичной в чем-то ситуации — возникает поэзия и театр абсурда, на несколько десятилетий, неопознанно, опередив европейскую литературную новинку в лице абсурдистских творений Ионеско и Беккета. «Какое это имеет значение, народы и их судьбы. Важно, что сейчас люди больше думают о времени и смерти, чем прежде; остальное все, что считается важным, безразлично»²; «Меня интересует только “чушь”; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в ее нелепом проявлении»³ — так, по большому счету, с одной стороны,

смерть, с другой — *чушь* и смыкают творческую дугу русского абсурда.

Заболоцкий был среди тех, кто вошел в последнее авангардистское объединение 1920-х гг., группу *обэриутов*⁴ (А. Введенский, Д. Хармс, К. Вагинов, И. Бехтерев, Б. Левин), проявившую себя не столько публикациями, сколько театрализованными коллективными акциями, самой громкой из которых осталась их премьера, вечер «Три левых часа» 24 января 1928 г. в ленинградском Доме печати, где Заболоцкий прочел манифест, в основной части написанный им самим.

Генетически основным *обэриутом* ближе всего были футуристы, прежде всего Хлебников, общий их кумир, а также заумник, теоретик «безобразного творчества» Александр Туфанов, оказавший немалое влияние на Хармса, в то время как Введенский был больше связан с поэтом, драматургом и режиссером Игорем Терентьевым и через него с классическим футуризмом Алексея Крученых. Познакомившись летом 1925 года на одном из поэтических вечеров круга «заумников», Хармс и Введенский объявляют себя через год особой школой «чинарей» (при этом Хармс именовал себя «чинарем визуальником», а Введенский «чинарем авто-ритетом бессмыслицы»)⁵. Еще до формального создания группы ОБЭРИУ Заболоцкий стоит к чинарям несколько особняком: внутреннее принципиальное несогласие по существу объявилось сразу же, смягчаясь поначалу общей симпатией, молодой дружбой, моральным комфортом *своей* компании, да и искренним, часто восторженным интересом к творчеству друг друга.

Еще 20 августа 1926 г. Заболоцкий пишет «Мои возражения А. И. Введенскому, авто-ритету бессмыслицы. Открытое письмо». В нем он упрекает поэтического собрата в том, что его *бессмыслица*, т. е. необычная, алогичная связь слов, за которой стоит «необычайное чередование предметов, приписывание им необычайных качеств и свойств, кроме того — необычайных действий», являясь «линией метафоры», выступает по существу как «самоценная категория». При этом «анемичное лицо» его поэзии создается не только «однообразной интонацией», но прежде всего — отрицанием «композиционного стресса», «сюжетной основы или хотя бы тематического единства». Возникает как результат лишь «мозаичная лепка о материализованных метафорических единиц»: «На вашем странном инструменте Вы издаете один вслед за другим удивительные звуки, но это не музыка», «странные звуки — из пустоты; это отражение несуществующих миров»⁶. Достаточно прочесть стихи, с которыми Введенский выступал на знаменитом январском 1928 г. вечере-презентации *Обэриу*, чтобы увидеть, насколько Заболоцкий был точен в своем диагнозе:

Верьте верьте
ватошной смерти
верьте папским парусам
дни и ночи
холод пастбищ
голос шашек
птичий срам
ходит в гости тьма коленей
летний штык тягучий ад
гром гляди каспийский пашет
ходы резвые
посмешищ
небо грозное кидает
взоры птичьи на Кронштадт.

(«Начало поэмы», 1926)

Да и манифест обэриутов, написанный в двух основных частях «Общественное лицо обэриу» и «Поэзия обэриутов» Заболоцким, мало соотносился с подобными творческими плодами и скорее имел отношение к самому автору, выражая его тогдашние установки и поэтические идеалы: решительное отбрасывание зауми, *реальность* и *конкретность* видения, взгляд на предмет «голыми глазами», стремление увидеть его «очищенным от литературной и обиходной шелухи», от «ветхой литературной позолоты», расширить и углубить смысл этого предмета через «столкновение словесных смыслов», и все это — «с точностью механики». Речь шла о «методе конкретного материалистического ощущения вещи и явления» — и в его духе Заболоцкий среди прочих характеристик аттестовал именно себя: «Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. <...> Предмет не дробится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя». И заметьте, сколь полярно он тут же определяет поэзию Введенского: «Он разбрасывает предмет на части, <...> разбрасывает действие на куски, <...> получается видимость бессмыслицы»⁷.

Так уже в этой ранней, явной и скрытой полемике Заболоцкого с главными «чинарями», метрами обэриутов, Введенским и Хармсом, проступают начатки той ценностной поэтической триады, о которой писал Николай Алексеевич уже на склоне жизни, осенью 1957 г. в небольшом в полторы странички, но принципиальном для него тексте «Мысль — Образ — Музыка». Уже признанным мастером стиха ехал он впервые в жизни за границу, в Италию, где ему предстояло сказать свое обобщающее, итоговое слово о поэзии. Краткая строчка математической формулы венчает эксперимент и озарение ученого — так нечто похожее и в этих заметках, где весь

поэтический опыт Заболоцкого выделяет ясный кристалл вывода. «Сердце поэзии — в ее содержательности», а бьется оно в такт особому «поэтическому мироощущению и мировоззрению» автора. Заболоцкий остается верен своей молодой установке на «голые глаза»: «Будучи художником, поэт обязан снимать с вещей и явлений их привычные обыденные маски, показывать девственность мира, его значение, полное тайн». В художественной ткани — убежден поэт — существует глубинный, можно сказать, *атомный* ее уровень, где созидаются первоэлементы произведения, его строительные кирпичики. И это не отдельные слова, а скрепленные индивидуальной печатью сочетания слов как сочетания смыслов. «Атомы новых смыслов складываются в гигантские молекулы, которые, в свою очередь, лепят художественный образ. Сочетаниями образов управляет поэтическая мысль». Значение этих первичных смысловых сочетаний для поэтического творения столь же определяюще, как для биологической особи значение гена и семени, содержащих в себе программу целостного организма, как бы его идеальное предсуществование. «Атомы новых смыслов» — своего рода завязь целого, живые зародыши, из которых вырастает неповторимое художественное единство. В них лежит первая, стяженная *мысль* о целом, но от нее до самого целого путь нелегок. Потребен огромный труд образного и музыкального развития идеи, производимый всем существом поэта «одновременно: разумом, сердцем, душой, мускулами». «Мысль — Образ — Музыка — вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт»⁸, — заключает автор.

Ошарашивающее впечатление острой оригинальности вызвали произведения Заболоцкого сразу же после появления их в печати, начиная со сборника «Столбцы» (1929). И определялось оно во многом эффектом воздействия необычного, странного, дразнящего мыслительного *гена* поэта, тех «атомов новых смыслов», что проступали сквозь образные решения, музыкальные оркестровки его вещей. Можно говорить о событии редком и редчайшем: в литературу вошел не просто хороший поэт, но поэт с действительно новым видением природы и задач человека в ней.

Существует устойчивое критическое мнение, что в первом своем сборнике Заболоцкий рисовал гротески нэпмановского, мещанского быта, торжество грубой материи, отвратительной самодовольной плоти. Тут его любили сравнивать с Маяковским, не устававшим в те же годы разоблачать «мурло мещанина» в окружении единственно для него значащего мира удобных и вкусных вещей. Да, на страницах «Столбцов» возникает массовидно-плотный, выпукло-ощутимый мир «рыл, тупых, плотных, как дуб», жрущее, хрипящее «в неутоленной страсти», накапливающее «мяса жирные

траншеи», обустройствающиеся тяжелыми вещами, упертое в быт (единственное их бытие) городское, мещанское человечество, представленное у поэта в декоре своих квартир, на лестницах, улицах, в пивных барах, цирках, танцевальных залах, на своих пирах и свадьбах.

«И всюду сумасшедший бред» — так и хотелось отнести к этой апофеозе бездуховной плоти, заведенной, животной жизни. Но все же внимательные исследователи не могли не почувствовать здесь «какой-то недоговоренной до конца мрачной мысли» (А. Турков), имеющей более общее, философское значение для поэта. М. Зощенко, к примеру, писал, что в стихах Заболоцкого конца 1920 — самого начала 1930-х годов «поражает какая-то мрачная философия и <...> удивительно нежизнерадостный взгляд на смысл бытия. <...> Кажется, что поэт никак не может примириться с тем, что все смертны, что все рождаясь, погибают». Эта «мрачная мысль», «мрачная философия» касается самого порядка вещей в мире, самой природы человека.

Какой странный вид приобретает у Заболоцкого даже такая вроде бы умильно-идиллическая детская вещь, как игра в снежки, в которой вдруг просвечивают кровожадный колорит и дикарски-животные краски:

Соратники, разинув рты
И сдвинув мордочки направо,
Стоят воинственной оравой
В объятьях вражеской орды.
Они стройны, как нибелунги
С глазами травленных волчат,
В снегу прокладывая лунки,
Они беснуются, кричат:
— Волчата мы, волков потомки,
У нас не домики — кусты,
За нами вьются сквозь потемки
Прямые, твердые хвосты!

(«Игра в снежки», 1928)

Скопище уродов, калек, слепцов («На рынке», 1927) рождает более общую мысль об уродливом, калечном, «слепом» состоянии природы человека вообще. В эти годы Заболоцкий увлекается живописью Павла Филонова («сам иногда пробовал рисовать в этом же духе»⁹), художника редкого своеобразия: из его полотен на нас глядят почти человеческие лица животных и еще полужверины, искаженные мукой роста — людские. Обычно, говоря о связях ранней поэзии Заболоцкого с творческим миром Филонова, выделяют больше формальные моменты (аналитическое, часто гротесковое разъятие натуры, фантазмагорическая атмосфера), но главным

было другое: близость философской установки, суть которой мы выясним позже.

В стихотворении «Свадьба» (1928) «мясистых баб большая стая», что ест «густые сласти» и распускает животы, и их «лысые мужья» обрисованы более животно и вместе овнешненно — большими кусками плотной материи, чем жертвы их плотоядия, поданные почти лично, с вниманием и сочувствием:

Над нею прокликает детство
Цыпленок, синий от мытья.
Он глазки детские закрыл,
Наморщил разноцветный лобик
И тельце сонное сложил
В фаянсовый столовый гробик.

Вряд ли можно назвать сочным фламандским любованием рыночные картины поэта:

Сверкают саблями селедки,
Их глазки маленькие кротки,
Но вот, разрезаны ножом,
Они свиваются ужом.
И мясо властью топора,
Лежит, как красная дыра;
И колбаса кишкой кровавой
В жаровне плавает корявой.

(«На рынке», 1927)

Почти шокирующая необычность раннего Заболоцкого во многом задавалась этой какой-то юродивой точкой зрения — увидеть страдание и убийство там, где тысячелетняя привычка лишь предчувствует вкусную еду. Пища у Заболоцкого всегда представлена буквально как *трупы*, препарированные *убитые* и *мертвые* животные. Какая уж тут роскошная, натюрмортная снедь, оправданная гедонистически-эстетической ее подачей!

Там примус выстроен, как дыба,
На нем, от ужаса треща,
Чахоточная воеет рыба
В зеленых масляных прыщах.
Там трупы вымытых животных
Лежат на противнях холодных
И чугуны, купели слез,
Венчают зла апофеоз.

(«На лестницах», 1928)

Поэта преследует гротескный образ распятой плоти животных. Даже у рыбы — предсмертная тоска и вытянутые в мучении «руки»

(«Рыбная лавка», 1928). Даже «картофелины мечутся в кастрюльке, Головками младенческими шевеля» («Обед», 1929). А вот и жуткий зов брюха, сладострастие пожирания:

Хочу тебя! Отдайся мне!
Дай жрать тебя до самой глотки!
Мой рот трепещет, весь в огне,
Кишки дрожат, как готтентотки.
Желудок, в страсти напряжен.
Голодный сок струями точит,
То вытянется, как дракон,
То вновь сожмется что есть мочи,
Слюна, клубясь, во рту бормочет,
И сжаты челюсти вдвойне...
Хочу тебя! Отдайся мне!

(«Рыбная лавка»)

Пища, ее приготовление, поглощение ее — «кровавое искусство жить» — становится чуть ли не основным поэтическим предметом раннего Заболоцкого. Поистине, такого в поэзии еще не бывало и за этим стояла вполне определенная философская позиция.

В поэзии преобладающим было отношение к природе как к началу гармонии, красоты, вечного обновления, на лоне которой человек искал успокоения от терзаний своей жизни. Значительно реже, начиная с романтиков, появляется противостояние человека, преходящего, чувствующего трагизм своей бренности, и равнодушной красоты вечной природы; врываются ноты обиженности, гордого, стоического вызова ей. С одной стороны, никогда не иссякает пейзажная лирика разной глубины, где природа предстает взору поэта то в своей созерцательной данности, то как отражение его душевных состояний. С другой — всякого рода философские вопрошания смысла природы, человека в ней, вершиной которых осталось тютчевское: «Откуда, как разлад возник?»

Что художественного прогресса в литературе нет, это уже не требует доказательства. Но что в ней идет непрекращающееся углубление в суть вещей, сопряженное с таким же процессом в других областях человеческого знания и практической деятельности, это показывает сама история искусства. Поэзия Заболоцкого стала следующим *моментом* развития и философского углубления темы природы. Он по существу первым в поэзии прямо и осознанно взглянул на природу не только как на единственно окружающий нас мир, прекрасно-гармоничный, дневной, или хаотический, ночной (как у Тютчева), мир со всем *собором* своих бесчисленных тварей, являющийся нашему созерцанию и проникновению, но и как на совершенно определенный *принцип* и *способ существования*, стоящий на

взаимном пожирании, вытеснении, борьбе и смерти. И в тисках этого порядка бытия, по евангельскому слову, «вся тварь совокупно стенает и мучится донныне» (Рим. 8:22), ожидая спасения от сынов человеческих. Такой взгляд на природу в двух ее ликах и аспектах развивал Федоров и мыслители русского космизма. Степень причастности Заболоцкого к их мысли мы рассмотрим далее, пока же, забегая вперед, отметим одно: это был уровень понимания, возможный при принципиально новом, *активном* осознании эволюции, когда человек признается ответственным за ее дальнейший ход. Такое понимание включало в себя необычайно расширившееся нравственное чувство, которое уже не ограничивается миром людей, себе подобных, но распространяется и на судьбу меньшей твари, всего живого мира и космоса.

Однако начинает Заболоцкий с того, что с поразительной, почти маниакальной настойчивостью не устает обнажать «людоедства страшные черты», проступающие на всей природе. Маниакальность в таком случае не патологический симптом, а показатель одержимости чувством и идеей. Впечатление от все новых и новых картин «вековечной давилни» природы у него всегда идейно задано: вызвать чувство неприятия, вплоть до омерзения, нравственно-го шока:

Мышь бежала возле пашен,
Птица падала на мышь.
Трупик, вмиг обезображен,
Убираем был в камыш.

В камышах сидела птица,
Мышку пальцами рвала,
Изо рта ее водица
Струйкой на землю текла.

(«Птицы», 1933)

Философские герои Заболоцкого Бомбеев и Лодейников отправным моментом своей мысли, уводящей их к сверкающей мечте всеобщего преображения мира, делают беспощадное разоблачение закона вытеснения и пожирания, на котором зиждется природа. Поэт настолько острым фокусом выворачивает наш глазной хрусталик, обычно расслабленный прекраснодушным гипнозом красоты и «гармонии природы», что ему предстает такая картина:

Лодейников склонился над листьями,
И в этот миг привиделся ему
Огромный червь, железными зубами
Схвативший лист и прянувший во тьму.
Так вот она, гармония природы,
Так вот они, ночные голоса!

Так вот о чем шумят во мраке воды,
О чем, вздыхая, шепчутся леса!

Лодейников прислушался. Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшаяся адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.

(«Лодейников», 1932—1947)

Еще в начальном замысле поэмы под Лодейниковым имелся в виду поэт Николай Олейников, примыкавший к обзериутам, приду-мавший детский журнал «Еж» и приложение к нему «Чиж» (сам был и главным редактором этого издания), который в своей взрослой иронической поэзии по своему, шутейно выразил то видение, которое так насыщенно-сильно предстало в поэме Заболоцкого. Достаточно вспомнить такие стихотворения Олейникова, как «Муха», «Таракан», «Карась». Вот характерные примеры:

Жареная рыбка,
Маленький карась,
Где ж твоя улыбка,
Что была вчерась?

Страшно жить на этом свете:
В нем отсутствует уют —
Ветер воет на рассвете,
Волки зайчиков грызут.

В поэме «Деревья» (1933) Бомбеев держит целую речь о законе всеобщего пожирания, царящем в природе: корова *убивает*, пожирает траву, а мы убиваем, едим корову, — и не только ее:

В желудке нашем исчезают звери,
Животные, растения, цветы.

Возникает образ непрерывно пылающей «печки жизни»: все в природе идет на пищу друг другу, а человек становится последней инстанцией пожирания, победоносно взгромоздившись на самый верх пирамиды питания.

В поэмах «Торжество земледелия», «Безумный волк», «Деревья», «Школа жуков» уже указывается созидательный выход из такого порядка, связанный с устоявшимися к началу 1930-х гг. активно-эволюционными убеждениями Заболоцкого. В «Столбцах» и других стихотворениях конца 1920-х гг., не вошедших в этот сборник, поэт часто останавливается на том чувстве отчаяния, которое по-

рождает «сама себя жрущая вселенная» (А. Платонов) у человека, когда он всем существом проникается этой истиной на уровне первого, непосредственного, *лирического* ее переживания. Автор пока наблюдает и изображает, и на этом этапе природная истина кажется безысходной. Вот замечательный кот-философ, «отшельник лестницы печальный, Монах помойного ведра», совершает самоубийство метафизического отчаяния («сомнения нету: замкнут мир»), сам потрошит себя («Как дьявол, бьется, озверев, Рвет тело, жилы отворяет, Когтями кости вынимает...»), получив от автора, продолжающего его жизнь, имя «праведника отважного» («На лестницах»). Какой вопль о всеобщем пожирании, гибели, смерти несется с этих страниц! Вопль, который иногда оборачивается каким-то балагурством отчаяния, веселеньким абсурдом, вполне соответствующим дурной бесконечности природного *безобразия*. Вот стихотворение «Искушение» (1929) о мертвой деве, разлагающейся в могиле:

И течет, течет бедняжка
В виде маленьких кишок.
Где была ее рубашка,
Там остался порошок.
Изо всех отверстий тела
Червяки глядят несмело,
Вроде маленьких малюток
Жидкость розовую пьют.
Была дева — стали ши.

Дальше дева прорастет деревцем, а деревце зазвенит ветвями бесконечную, детски-наивную и абсурдную песенку.

Здесь Заболоцкий в каком-то смысле ближе всего к Введенскому и Хармсу. В том же 1929 г. Введенский посвящает Заболоцкому стихотворение «Все», по существу на ту же тему, но развернутую еще более мрачно-шуточно и гиньольно:

я выхожу из кабака
там мертвый труп везут пока
то труп жены моей родной
вон там за гробовой стеной
я горько плачу страшно злюсь
о гроб главою колочусь
и вынимаю потроха
чтоб показать что в них уха.

Впрочем, с конца 1920-х — начала 1930-х годов Заболоцкий уже не мог бы упрекнуть Введенского в «отрицании темы», в отсутствии ее в его творчестве, которое превращается в одну, гениально-абсурдную фантазмагорию, нанизанную на один стержень: всепоглощающее, неподвижно-навязчивое переживание смерти, умирания,

разложения, тления, конца мира. «Наконец-то я родился // наконец-то я в миру // наконец я удавился // наконец-то я умру. <...> умираем // умираем // за возвышенным сараем // на дворе // или на стуле // на ковре // или от пули // на полу // иль под полом...» («Битва», 1930) и т. д. и т. д. Поэзия его густо заселяется потенциальными и действительными «клиентами могилы», образами разложения, черным могильным физиологизмом:

человек лежит унылый
он уж больше не жилец
он теперь клиент могилы
и богов загробный жрец
на груди сияет свечка
и едва открыт глазок
из ушей гнилая речка
вяло мочит образок

(«Битва»)

В стихотворении «Четыре описания» (1931—1934) представлен рассказ четырех покойников, как они умирали, в «Очевидец и крыса» (1931—1934(?)) поэт встает в горестном недоумении перед самым непостижимым фактом смерти, уничтожения личности и развоплощения («Что знаем о смерти мы люди // Ни звери, ни рыбы, ни горы, // ни птицы, ни тучи мы будем...»), что приводит его к утрате чувства реальности себя и мира, абсурдному агностицизму: «Мы не верим что мы спим. // Мы не верим что мы дышим, // Мы не верим что мы пишем, // Мы не верим что мы слышим, // Мы не верим что мы молчим...». «На смерть на смерть держи равнение // певец и всадник бледный» — писал Введенский в «Элегии» (1940), действительно, накануне своей гибели. Конечно, нельзя не учитывать, что жили поэты в историческую полосу умноженной, *усиленной* смертности, карательная секира власти над ними висела постоянно, пока таки не опустилась на их шеи: Олейников был расстрелян в 1937 г., Хармс погиб в тюремной психушке блокадного Ленинграда в 1941 г., Введенский умер в том же году насильно депортированным из Харькова по дороге в Казань... Произошло то, о чем сказано у Введенского: «Нам больше думать нечем» с ремаркой: «У него отваливается голова» («Очевидец и крыса»).

Но все же переживание смертности и тленности мира, порождающее абсурд, имеет у обзриутов значение более общее, метафизическое, а не социальное. Введенскому не нравится самый смертный, преходящий статус вещей этого мира:

Мне не нравится что я смертен

<...>

Мне страшно что все приходит в ветхость

и я по сравнению с этим не редкость

<...>

Червяк ползет за всеми,
он несет однозвучность.

(«Мне жалко что я не зверь...», 1934)

Впрочем, в поэзии обэриутов мы редко встретим такие прямые декларации. Любая риторика, в том числе лично-экзистенциальная, им чужда. Впрочем, сама установка на нелепо-гротескное овнешнение, на алогичное, инфантильно-абсурдное или загадочно-заумное, требующее усилия, отгадки, что-что, а напрочь изгоняет риторичность. То же переживание, что у Введенского, Олейников передаст в своей иронически-шутейной манере, скажем, через таракана, что попался в стакан и ждет неумолимой «казни» и такого конца:

Его косточки сухие
Будет дождик поливать,
Его глазки голубые
Будет курица клевать.

Это та всеобщая оборотная сторона жизни, о которой он пишет в балладе «Чревоугодие» так:

Но сердце застынет
Увы, навсегда,
И желтая хлынет
Оттуда вода.

И мир повернется
Другой стороной
И в тело вопьется
Червяк гробовой.

А Хармс в своей более жесткой гротесковой манере расскажет нам обязательно о внезапной глупой смерти персонажа:

Через Петрова с криком скачут
И в двери страшный гроб несут.
И в гроб закупорив Петрова,
Уходят с криками: «готово».

(«Вариации», 1936)

Или безжалостно отправит туда же то страшное существо («старуху»), на котором с полной очевидностью проступают все надругательства времени:

Старуха, где твой черный волос,
Твой гибкий стан и легкий шаг?
Куда пропал твой звонкий голос,
Кольцо с мечом и твой кушак?

Теперь тебе весь мир несносен,
Противен ход годов и дней.
Беги, старуха, в рошу сосен
И в землю лбом ложись и тлей.

(«Старуха», 1933)

У обэриутов сильны мотивы, которые позднее будет развивать западная экзистенциальная литература: обесмысливания бытия фактом смертности, *зброшенности* человека в непонятный, *чуждой*, абсурдный мир. В стихотворении Введенского «Куприянов и Наташа» (1931) звучит более поздний сартровский мотив «тошноты»: «Мир окончательно давится. // Его тошнит от меня, // меня тошнит от него». В этой дико гротескной вещи на фоне некоего шевелящегося «полумертвого червя» изображается сцена раздевания двух любовников («Ты будешь со мной, я буду с тобой // заниматься деторождением. // И будем мы подобны судакам»), которая завершается «одиноким наслаждением» каждого, а когда в финале герой «становится мал мала меньше и исчезает», тут уж и «природа предается одинокому наслаждению» — распад смертного мира, отчуждение людей друг от друга и от мира (как и мира от них) достигает предела.

Известно высказывание Введенского 1920-х гг.: «Меня интересуют три вещи: время, смерть, Бог»¹⁰. Его поэму «Кругом возможно Бог» (1931) философ Я. С. Друскин, сохранивший рукописи Хармса, Олейникова, Введенского, называл «эсхатологической мистерией». Здесь прозвучало принципиальное:

Какая может быть другая тема,
чем смерти вечная система.
Болезни, пропасти и казни
ее приятный праздник.

В завершении этой поэмы возникает угрюмо-бессмысленная картина последнего конца уже не отдельного народа, человека или вещи, а самого мира, поданная в привычных алогично-абсурдистских образах:

Лежит в столовой на столе
Труп мира в виде крем-брюле
Кругом воняет разложением.
<...>
Мир потух. Мир потух.
Мир зарезали. Он петух.
<...>
Горит бессмыслицы звезда
Она одна без дна

Вбегает мертвый господин
и молча удаляет время.

«Большинство вещей Введенского — эсхатологические, и почти в каждой — Бог. Это связано с ощущением непрочности своего положения и места в мире и природе. Эта непрочность не политическая или социальная, а онтологическая: на всеобщих развалинах и обломках. Но мы не делали поверхностных нигилистических выводов. Каждый из нас по-своему искал и знал, что есть трансцендентное — Бог»¹¹. И все же в творчестве Введенского мир настолько обесмыслен, обезбожен-обезобразен, что Бог возможен разве что как некий заушный вопрос об апофатически-трансцендентной и чуть ли не мнимой величине. Так и происходит в стихотворении «Потец» (1936—1937), где сыны упорно домогаются у умирающего отца: «Что такое есть Потец?» Этот Потец с большой буквы, рифмующийся с «отец», вначале кажется похожим на абсурдированный синоним Бога Отца Всемогущего (*Omnipotens*). Но в ответ только умирает и умирает отец, и последний Истинной бытия звучит такое: «Потец это холодный пот, выступающий на лбу умершего. Это роса смерти, вот что такое Потец».

Введенский и Хармс так и не вырвались из этой *мертвой точки* абсурда и гиньоля. С Заболоцким произошло иначе. И важную роль в этом сыграл тот первый член его творческой триады, который поэт обозначил как *Мысль*. У Заболоцкого все создания природы, бесчисленные ее твари, за *серийностью* которых он умеет разглядеть неповторимую особенность любого из них («Каждый маленький цветочек Машет маленькой рукой»), одаряются смутным ощущением какой-то маяты, даже страдания существования в тисках природного закона. Образ природы как тюрьмы не раз возникал в его творчестве:

В каземате у природы
бедный узник — я стою.
<...>
пусть рассыплется ужасный
каземат моей земли...

И природа, вмиг наскучив,
Как тюрьма, стоит над ним.

«Нелегкая задача — Разбить синонимы — природа и тюрьма» — именно эту сверхтрудную задачу ставят герои его философских поэм.

Заболоцкий не случайно так упорно останавливается на образах природы-тюрьмы, мучения твари в ней. Ведь главный, можно сказать, роковой вопрос, который возникает по отношению к челове-

ку, дерзающему радикально преобразовывать положение вещей в мире, диктовать ему свой закон — *имеем ли право?* Может ли человек отменять столь налаженный природный порядок бытия, даже если — на какой-нибудь чувствительный взгляд — в природных жерновах стонут, перемалываясь, человеческие личности? Можем ли мы быть такими эгоистами, ведь целое, изобилие бытия, все эти козявочки, жучки, травки — все живет, радуется, сияет, бессознательно и безропотно уступая место все новым и новым собратьям, идущим вслед? Вот тут-то Заболоцкий, усматривая в природе «страхом перекошенные лица», «вековечную давилню», как бы подтверждает знаменательное евангельское свидетельство о *стенании* и *мучении* твари в послегрехопадном статусе бытия. Естествоиспытатели еще в XIX веке начали доказывать восходящий характер эволюции, неуклонно идущую в ней цефализацию (возникновение и усложнение нервной системы, мозга); ученые и философы на их обобщениях стали утверждать человека как разум природы, призванный, исходя из глубочайшего нравственного чувства, определить дальнейшее ее, уже сознательно-активное направление развития. Именно принятие этих идей, развивавшихся в трудах Федорова, Вернадского, Циолковского, явилось для поэта фундаментом дерзания на отмену стихийно-природного типа существования.

Насколько непосредственно идеи Федорова влияли на Заболоцкого можно спорить. В некоторых работах говорится о прямом воздействии: «Идеология Заболоцкого или, точнее, его философия жизни чем-то напоминает анимизм или пантеизм, похожий на Виктора Гюго, но самыми прямыми его вдохновителями были философ Николай Федоров, Циолковский и Хлебников в своей утопии “Ладомир”, где представлен образ гармонического единства человечества с богами и животными»¹². Привлекая идеи Федорова для углубления в философское содержание поэзии Заболоцкого, А. Урбан отмечал: «Среди ленинградских студентов, по воспоминаниям Г. Гора, в 20-е годы большим успехом пользовалась книга Н. Ф. Федорова “Философия общего дела”. Заболоцкий с его интересом к синтетическим концепциям мироздания едва ли прошел мимо этого труда»¹³. Однако нет никаких прямых свидетельств знакомства Заболоцкого с учением Федорова, так что можно говорить лишь о том, что это влияние шло, скорее, через явления, затронутые активно-эволюционным пафосом, скажем, рассмотренных нами поэтов 1920-х гг., а также через Циолковского и Вернадского.

Как никто в поэзии, Заболоцкий сумел передать внутренний импульс эволюции ко все большему возрастанию сознания в лоне природных тварей, ко все более сложным, гибким, психически, духовно развитым формам. И растения, и животные, вся природа у поэта —

в неосознанном, но неудержимом порыве *ввысь*, к более совершенному бытию:

И сквозь тяжелый мрак миротворенья
Рвалась вперед бессмертная душа
Растительного мира.

(«Людейников»)

Из одного тела в другое
Вырастает таинственный разум
(«Школа жуков», 1931)

Трепетало в листьях непривычное мысли движенье
То усилие воли, которое не передать.

<...>

И запела печальная тварь словословье уму.

(«Все, что было в душе...», 1936)

Поэт вперен не столько в мир людей, сколько в другого великого со-друга человеческой жизни — окружающую природу, собор ее тварей, а для более пристального вникания он выбирает конкретно то вола, лошадь, корову, то малую и большую птицу, кузнечика, жука или дерево, реку, листик... И все то они предстают как *лица* и *тела*, во всех зародыши уникальных личностей: «цветут растений маленькие лица», «лицо коня прекрасней и умней», «лиственные лица», медведь «лицо свое большое Нес на вытянутых лапах», «Змеи спят, запрягав лица В складках жареного тела», «беспомощное тело» реки, ее «взгляд», «И прекрасное тело цветка надо мной поднималось», «И в воздухе мелькали тельца птичьи...».

«Человек и природа — это единство,— писал Заболоцкий,— и говорить всерьез о каком-то покорении природы может только круглый дуралей и дуалист. Как могу, я, человек, покорять природу, если сам я не что иное, как ее разум, ее мысль»¹⁴. Будучи сознанием природы, человек должен чувствовать и неразрывные узы родства со всей эволюционной цепью жизни, вынесшей его к разуму (в поэме «Деревья» Бомбеев готов опознать всех своих природных родственников: «Я разыщу, судьбе наперекор, Своих отцов, и братьев, и сестер»), и ответственность перед ней, и вместе должен вести своих меньших братьев вперед в восходящем эволюционном векторе («и всех живых преображение В одном сознание мировом»). Более того, любовно вчувствуясь в природу, ее *творящий стан*, человек учится у нее, внимает ее «бессвязным и смутным урокам» о каких-то человеком забытых или неразвившихся у него способах бытия — естественного *органосозидания*, *тканетворения* на уровне инстинкта.

«Торжество земледелия» (1929—1930) — идейный итог ранней натурфилософской лирики Заболоцкого. «Человек бесклассового

общества, который хищническую эксплуатацию заменил всеобщим творческим трудом и плановостью, не может в будущем не распространить этого принципа на свои отношения с поработенной природой. Настанет время, когда человек — эксплуататор природы превратится в человека — организатора природы»¹⁵, — так пытался поэт объяснить замысел своего произведения в ответ на уничтожающую критику его поэмы. Время ее действия приурочено к коллективизации — социальное переустройство рассматривалось Заболоцким как начало того радикального преобразования мира, которое здесь изображено.

«Пролог» к поэме открывается зрелищем расхристанной, *беспризорной* природы («Тут природа вся валялась В страшно-диком беспорядке»). Такой облик мира, конечно, не реалистическое его отражение, а тот *идейный* образ, который соответствует представлению о глубинном законе энтропии и смерти, царящем в нем. Так явленная *наличная*, природная *данность* — своеобразный философский аргумент поэта, приводящий к дальнейшим выводам о необходимости нового в ней порядка. Природа как будто сама стремится к нему, а человек, ее разум, авангард эволюции, выражает это стремление и осуществляет его.

Такому взгляду на природу Заболоцкий остался, по существу, верен на протяжении всего своего творчества, изменилась лишь художественная форма выражения. В ранний период она — резче, эксцентричнее, в поздний — спокойнее, классически уравновешеннее, но мысль та же. Составляя в 1947 году, после долгого, вынужденного тюремной и ссылкой перерыва, сборник своих стихов, Заболоцкий открыл его программной вещью «Я не ишу гармонии в природе...», написанной в тот же год.

Я не ишу гармонии в природе.
Разумной соразмерности начал
Ни в недрах скал, ни в ясном небосклоне
Я до сих пор, увы, не различал.
<...>

Когда огромный мир противоречий
Насытится бесплодной игрой,—
Как бы прообраз боли человеческой
Из бездны вод встает передо мной.

И в этот час печальная природа
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,
И не мила ей дикая свобода,
Где от добра неотделимо зло.

И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,

И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода.

Первая глава «Торжества земледелия» называется «Беседой о душе» и начинается раздумьями о смерти. Здесь есть своя логика: ведь главное, что неприемлемо для человека в природе, точнее в ее способе существования,— это смерть. И первое, что изрекает по поводу обсуждаемого предмета, о душе, есть ли она и бессмертна ли, «мужик суровый, точно туча»: «Природа меня мучит, Превращая в старика». А тут уж недалеко и такая участь:

А тело съедено червями,
В черном домике лежит.
«Люди,— плачет,— что вы люди!
Я такая же, как вы,
Только меньше стали груди,
Да прическа из травы.
Меня, милую, берите,
Скучно мне лежать одной.
Хоть со мной поговорите,
Поговорите хоть со мной!»

Остается утешение, что, может, хоть душа сохраняется после смерти, витает в мире и «пресветлой ручкой Машет нам издалека». Но его решительно, как глупое суеверие, развеивает Солдат, один из участников разговора, наиболее прямолинейно-грубоватый выразитель идеи «грандиозного переустройства природы». Развеивает, может, и наивно, но в соответствии с монистическими убеждениями самого Заболоцкого, отрицавшего «всякое противопоставление духовной жизни — материальной, всякое непонимание их тождества, полной слитности»¹⁶.

Итак, смерть царит над человеком безраздельно. И не только над ним. В следующей главе — «Страдания животных» — поэт с новой изобразительной силой развивает свои излюбленные идеи. Опять картины всеобщего пожирания, убийства, вольного и невольного, как нормы жизни. Тут говорят животные, в которых начинает просыпаться разум. Точнее, говорит человек с высоты новой нравственности, рожденной сознательно-активным пониманием эволюции. Реальность мира предстает глазами замученных, *натуральных* жертв человеческой эксплуатации. Говорит бык, для кого смерть оборачивается роком живодерни:

На мне печаль как бы хомут.
На дно коровьего погоста,
Как видно, скоро повезут.
О, стон гробовый!
Вопль унылый!

Продолжает конь:

Мужик, меня ногами обхватив,
• Скачет, страшно дерясь кнутом,
И я скачу, хоть некрасив,
Хватая воздух жадным ртом.
Кругом природа погибает,
Мир качается, убог,
Цветы, плача, умирают,
Сметены ударом ног.

Животные, в тоске и отчаянии от своей судьбы служить тягловой силой и пищей людям, вспоминают об одном удивительном человеке, в чьих мечтаниях «мир животный с небесами <...> примирен прекрасно-глупо», воображают заброшенный деревенский погост, где он спит в земле «жалкий, весь в коростах, Полусъеденный, забытый», и, наконец, произносят ему настоящий панегирик, выделив на особое место в сонме великих людей всех времен:

Так человек, отпав от века,
Зарытый в новгородский ил,
Прекрасный образ человека
В душе природы заронил.

Конечно же, речь ведется о Велимире Хлебникове, чье «Я вижу конские свободы и равноправие коров» из «Ладомира» сильно воздействовало в свое время на философско-творческое воображение Заболоцкого.

Интересно, что в первоначальном тексте «Торжества земледелия» было рассуждение быка об Эйнштейне, которое поэт затем снял. Здесь также, как в свое время у Хлебникова и Маяковского, отражены и надежды на его теорию относительности: вдруг с ее помощью удастся преодолеть ветхое «времен течение», в котором «птицы, черные от горя, // улетают умирать. // Тлеют бедные деревья, // подчиненные законам, // и соседняя деревня // стала кладбищем зеленым», но и разочарование, — нет, не удастся!

Но напрасно. Нет спасенья.
Давит сумрак грозовой.
И над башнею Эйнштейна
умер первый день земной.

Одна из следующих глав «Торжества земледелия» — «Битва с предками» — это неизбежный спор с покорным соглашением на данные природой рамки, с философией природного кругооборота, дурной бесконечности, которую представляют «предки». Сторону преодоления природного закона, творческого дерзания держит Солдат:

Предки, все это понятно,
Но, однако, важно знать,
Не пойдём ли мы обратно,
Если будем лишь рожать?

И вот наступает «Начало науки», поданное как сон Солдата, как осуществленная мечта. Человек, преобразующий собственную природу, *подтягивает* до себя и отставших по лестнице эволюции своих меньших братьев, устанавливает новый закон бытия, закон истинного родства, связующий все существа земли. Этот закон выситя на новой натуральной основе жизни, из которой изгоняется принцип взаимного пожирания и вытеснения. И на этом особенно настаивает поэт в своих ликующих сценках *нового питания*. Какой контраст с бывшим удручающим «кровавым искусством жить»!

А под горой машинный храм
Выделявал кислородные лепешки,
Там кони, химии друзья,
Хлебали щи из ста молекул,
Иные, в воздухе вися,
Смотрели, кто с небес приехал.
Корова в формулах и лентах
Пекла пирог из элементов,
И перед нею в банке рос
Большой химический овес.

В отрывке из этой главы, который Заболоцкий привел в своем письме к Циолковскому от 18 января 1932 г., есть такое четверостишие, не вошедшее в окончательный текст:

Там кони, химии друзья,
Глядели важно в циферблат,
Иные, в воздухе вися,
Крошили солнечный салат.

Также как в первоначальном варианте поэмы было и такое двустишие о покорении времени:

Здесь вол, зачитываясь Попом,
Назад во времени плывет.

Подобные, казалось бы, курьезно-юмористические фантазии таили на деле серьезную мысль. Чтобы ее понять, надо вспомнить идею автотрофности, с которой выступил представитель естественно-научной ветви русского космизма В. И. Вернадский. Правда, прямо он ее выдвинул только позднее, в конце 30-х гг., но в ее духе высказывался и значительно ранее. Так, первая публикация статьи «Автотрофность человечества» (на французском языке) вышла еще в 1925 г. Надо отметить, что Заболоцкий с большим интересом от-

носился к научному и философскому творчеству Вернадского и внимательно следил за его работами. Достижение *автотрофности* (*самопитания*) ученый понимал как одну из важнейших задач будущей активной эволюции человечества. Суть ее в достижении такого способа созидания тканей, поддержания жизни, который довольствуется элементарными веществами среды и солнечным светом (в настоящее время доступен только растениям и некоторым бактериям). «Последствия такого явления в механизме биосферы были бы огромны. Это означало бы, что единое целое — жизнь — вновь разделилось бы, появилось бы третье, независимое ее ответвление»¹⁷. Для Вернадского речь идет не просто о промышленном синтезе пищи; идея автотрофности простирается дальше, имея в виду творчески-трудовое обретение такого принципиально нового способа обмена веществ с окружающей средой, который в пределе не должен иметь конца, созидавая организм, «обладающий потенциальным бессмертием, не уменьшающим, а увеличивающим действенную энергию исходного солнечного луча»¹⁸.

У Заболоцкого автотрофность, как мы видим, распространяется на весь животный мир. Эта замечательная идея-мечта, с которой поэт столкнется в самом начале 1932 г. и в философском творчестве Циолковского, где в работе «Растение будущего. Животное космоса. Самозарождение» (Калуга, 1929) он встретит образ будущего бессмертного космического существа, прямо ассимилирующего в своем питании солнечные лучи, в «Торжестве земледелия» оборачивается детски-задорной, весело-торжествующей поэзией.

Мир как будто рождается заново. «Младенец-мир» — гласит одна из заключительных глав поэмы. Мир начинает науку новой жизни с самого начала, с буквы А.

Мы старый мир дотла снесем
И букву А огромным хором
Впервые враз произнесем.

В более поздних стихах излюбленной формой выражения той же мысли становится у Заболоцкого образ природы-ученицы, которую мудрый и строгий учитель-человек засаживает за учебу. Вот стихотворение, прочитанное Заболоцким на дискуссии о формализме как философски-программное («Литературный Ленинград», 1 апреля 1936 г.):

Природа черная, как кузница,
Отныне людям будь союзница,
Тебя мы вылечим в больнице,
Посадим в школе за букварь,
Чтоб говорить умели птицы
И знали волки календарь.

Чтобы в лесу, саду и школе,
Уж по своей, не нашей воле
На нас работала сама.

То же через десять лет:

От моря до моря, от края до края
Мы учим и пестуем младшего брата.

(«Читайте, деревья, стихи
Гезиода...», 1946)

А в «Торжестве земледелия» в главе «Начало науки» возникает образ «большого животного института», где «ума растение развивают. Здесь учат бабочек труду, Ужу дают урок науки. <...> Здесь волк с железным микроскопом Звезду вечернюю поет, Здесь конь с редиской и укропом Беседы длинные ведет». А в «Школе жуков» (1931) предвосхищается то великолепное будущее, когда растение сумеет превращаться в животное («Мы не забудем — Час, когда в ножке листа Обозначился мускул, В теле картошки Зачаток мозгов появился И кукурузы глазок Открылся на кончике стебля»), и засияет «животных разумное царство».

Именно через произведения Заболоцкого в поэтическое сознание нашего века наиболее отчетливо проникла идея ответственности человека, вершины эволюционных усилий природы, за своих меньших братьев по бытию. И не только в поэтическое сознание, но и в философское. Так, Даниил Андреев, замечательный визионер, поэт и мыслитель, близкий в ряде своих философских посылок русскому космизму, находился под сильным обаянием поэзии Заболоцкого, его натурфилософских идей, разделяя его понимание эволюционного долга человека перед низшей тварью. «Начиная со ступени человека, — писал Д. Андреев, особо выделив эту мысль, — долг существ по отношению к ниже стоящим возрастает по мере восхождения его по дальнейшим ступеням»¹⁹. Эра гармонизации Земли, связанная с воцарением Розы Мира, отмечена постепенным изменением отношения к животным, начиная с «первой группы мероприятий», где и запрет мучительного их умерщвления, и резкое ограничение охоты, и воспитание с детства любви к живому миру, ответственности перед ним, до возникновения «нового отдела знания — зоогики, то есть педагогики животных», которая займется во всеоружии знания зоопсихологии и зоофизиологии перевоспитанием хищников, развитием «средств биохимического воздействия на зародыш в направлении таких структурных его изменений, которые необходимы для ускоренного развития органа речи и для превращения передних лап в руки»²⁰. У Заболоцкого образы его будущих автотрофных разумных животных (кони, коровы, волки...) рожда-

шив, как когда-то человек, основополагающий акт самосозидания, рывок от *горизонталь* земли, животной похоти в *вертикаль* прямохождения, к небу, познанию и труду.

Он демонстрирует весь пройденный человечеством ряд культурного развития: как Адам, «дает деревьям имена», становясь тем самым осмысляющим средоточием тварного мира, постигает законы природы, занимается наукой и искусством. Но его высокое безумие в том, что он дерзает на, казалось бы, невозможное: проникнуть в сам творящий стан природы, повторить когда-то осуществленные ею эволюционные метаморфозы, превратить растение в животное — но на уровне уже более высоком. Кое-что на этом пути ему удалось, кое-что оборвалось на уродливом полу-свершении:

Я открыл множество законов.
Если растение посадить в банку
И в трубочку железную подуть —
Животным воздухом наполнится растение,
Появятся на нем головка, ручки, ножки,
А листики отсохнут навсегда.
Благодаря моей душевной силе
Я из растение воспитал собачку —
Она теперь, как матушка, поет.
Из одной березы
Задумал сделать я верблюда,
Да воздуха в груди, как видно, не хватило:
Головка выросла, а туловища нет.
Загадки страшные природы
Повсюду в воздухе висят.

Но главное — его манит идеал совершенной красоты и гармонии, символически означенный «волшебной звездой Чигирь». Открыть путь к ней может лишь победа над путами природных законов, над земным притяжением. Однако одним даже самым напряженно-экстатическим усилием воли («Я — царь земли! Я — гладиатор духа! Я — Гарпагон, подъятый в небеса!») взлететь к свободе и бессмертию нельзя. «Великий Летатель Книзу Головой» в своей попытке подняться в воздух с утеса в момент, когда в лесу бушует страшная буря, погибает, но его подвиг ведет за собой других.

И вот много лет спустя отмечается годовщина его смерти. Волки встали на путь цивилизации, идут по нему твердо и осмотрительно, опираясь на очевидные научные истины, трезвую практику. Волки-инженеры, доктора, судьи, музыканты — все участвуют в строительстве новой жизни, созидавая «мостик на другой берег земного счастья»:

Горит, как смерчь, великая наука.
Волк ест пироги и пишет интеграл.

Волк гвозди бьет, и мир дрожит от стука,
И уж закончен техники квартал.

Но они отвергают как нелепость крайние мечты Безумного Волка:

Подумай сам, возможно ли растенье
В животное мечтою обратить,
Возможно ль полететь земли произведенью
И тем себе бессмертие купить?

На все сомнения Волка-студента отвечает Председатель, выразитель авторской идеи. Во-первых, указывает он, наша победа еще далеко не полная: прекрасный островок научно-технической цивилизации стоит на природной основе, которая осталась непреобразованной. Мир по-прежнему живет во зле пожирания и смерти:

Глядите, звери, в этот лес,—
Медведь в лесу кобылу ест,
А мы едим большой пирог,
Забыв дыру своих берлог.

Глядите, звери, в этот дол,—
Едомый зверем, плачет вол,
А мы, построив свой квартал,
Волшебный пишем интеграл.

Во-вторых, достигнутая ими новая ступень развития, их наука и искусство тоже совершенно нелепы на глаз и суждение старого животного мира, какого-нибудь Медведя, «конские громылы, коровьего Ассурбанипала». Прагматикам нового *культурного* бытия (сознательного, но в разумную меру), не дерзающим преодолевать натурально-онтологические пределы, вытесняюще-пожирающую основу бытия в ее целом, Председатель преподносит такую картину-мечту о будущем:

Я закрываю глаза и вижу стеклянное здание леса.
Стройные волки, одетые в легкие платья,
Преданы долгой научной беседе.
Вот отделился один,
Поднимает прозрачные лапы,
Плавно взлетает на воздух,
Ложится на спину,
Ветер его на восток над долинами гонит.
Волки внизу говорят:
«Удалился философ,
Чтоб лопухам преподавать
Геометрию неба».

Кстати, и в поэме «Торжество земледелия» возникает образ будущих летающих людей:

И хоры стройные людей,
Покинув пастбища эфира,
Спускаются на стогны мира
Отведать пищи лебедей.

Новое естество, о котором идет речь в обеих натурфилософских поэмах Заболоцкого, естественно, касается не только коней, коров и волков, но всей твари, и прежде всего самого человека. Именно человек уже сейчас осознает *переходность*, несовершенство своей природы, находящейся еще в пути («Полузвери, полубоги — Засыпаем на пороге Новой жизни молодой» — «Меркнут знаки зодиака...», 1929). Развитию и совершенствованию, заключает Председатель, пределы не поставлены, и самые «безумные» мечтатели, если ими движут благородные, высокие, но главное эволюционно-верные стремления, — великие «гладиаторы духа», сражающиеся во имя грядущего.

Века идут, года уходят,
Но все живущее — не сон:
Оно живет и превосходит
Вчерашней истины закон.
<...>
Лежи смирно в своей могиле,
Великий Летатель Книзу Головой.
Мы, волки, несем твое вечное дело
Туда, на звезды, вперед!

«Туда, на звезды, вперед!» — звал другой реально существовавший мечтатель, Циолковский, с философскими произведениями которого Заболоцкий познакомился в самом начале 1930-х годов. Его поразила созвучность многих идей Циолковского с собственными заветными мыслями, поэтически высказанными в «Торжестве земледелия», «Безумном волке», «Школе жуков»... Ближе всего ему было активно-эволюционное ядро космической философии Циолковского: убежденность в восходящем развитии мира и самой природы человека, когда его разум, его сущностные силы становятся сознательным орудием такого восхождения. Первым среди ученых Циолковский увидел в космосе не просто некую беспредельную физическую среду, вместилище материи и энергии, а потенциально пригодное поприще для будущего биологического и социального существования и творчества землян. Для него отрыв сознательных существ от материнского лона своей планеты, выход в космические просторы — эволюционно необходимый и неизбежный момент в развитии цивилизации. Как все мыслители-космисты, Циолковский

не считал человека окончательным венцом творения, остро чувствовал его промежуточную, кризисную пока природу. И хотя всю жизнь ученый боролся за техническое средство космической экспансии — свою ракету, в более далекой перспективе он видел усовершенствованные сознательные существа, обходящиеся в основном без искусственных, технических приставок к своим органам. В письме от 18 января 1932 г. Заболоцкий, уже получив от Циолковского несколько его философских брошюр и ознакомившись с ними, пишет ему: «Ваши мысли о будущем Земли, человечества, животных и растений глубоко волнуют меня, и они очень мне близки»²². В одной из полученных поэтом работ «калужского мечтателя» как раз и разворачивались проекты и конкретные, часто детальнейшим образом выписанные картины грядущего преобразования планеты, где и хозяйственное освоение пустынь, океана, экваториальной, полярной областей, и регуляция стихий, и широкое использование солнечной энергии, и усовершенствование растительных, животных форм и самого человека²³.

Но при этом в представлениях Циолковского была одна сторона, которая вызвала внутреннее неприятие и сопротивление Заболоцкого. Речь как раз шла о смерти и бессмертии. Дело в том, что в натурфилософском видении Циолковского поэт столкнулся с особым пантеистическим *панпсихизмом*. Циолковский представлял Вселенную единым материальным телом, наполненным жизнью, причем в самых разнообразных и усложняющихся формах, до самых высочайших; по ней бесконечно путешествуют атомы, покинувшие распавшиеся смертные тела, атомы, которые и есть неразрушимые «первобытные граждане», примитивные «я». «Одним словом, неразрушима основа материи, неизвестное ее начало, истинный, неделимый, последний, самый простейший элемент материи. Он бессмертен, вечен и неизменяем. Если его назвать духом, то такой дух действительно существует. Он никогда не умирает, ему свойственна примитивная способность ощущать»²⁴. Настоящая блаженная жизнь для этих атомов начинается в мозгу высших, бессмертных существ космоса, при том, что громаднейшие промежуточные «небытия», нахождения в низшем неорганически-материальном виде как будто и вовсе не существуют, «ряд же жизней сознательных (в мозгу), повторяющихся бесчисленное число раз в зрелых существах вселенной, сливается в одну жизнь — совершенную и бесконечную»²⁵. Гарантией достижения бессмертного блаженства для мозговых атомов становится безболезненное уничтожение несовершенных, подверженных страданию форм жизни, в которые эти атомы могли бы попасть. Для этого сознательные высшие существа стремятся «остановить размножение несовершенных», устраивая на

их место собственную зрелую породу, чтобы «всякому атому вселенной было бы только хорошо»²⁶. Сильное влияние, оказанное на Циолковского Писаревым и в известной мере Чернышевским (теория «разумного эгоизма»), особенно выразительно проявилось в этической стороне его космически-устроительной утопии, в которую также вплелись трансформированные буддийские мотивы переселения душ (на атомном уровне) и отталкивание от низших форм телесного воплощения.

Однако для Заболоцкого не могло быть образцом существо, пусть сверхразумное и сверхмогучее, но лишенное чувства, и прежде всего нравственного чувства как к себе подобным, живым и умершим, так и к окружающей растительной и животной природе. И здесь он намного ближе к Федорову, которым в отношении этой природы никогда не ставилась, как у Циолковского, задача профилактического уничтожения несовершенных, низших форм, а, напротив — их преображения и спасения. «А между тем нравственность не только не ограничивается личностями, обществом, а должна распространяться на всю природу. Задача человека — морализировать все естественное, обратить слепую, невольную силу природы в орудие свободы»²⁷.

Особенно трудно было принять Заболоцкому атомный трансформизм, нечувствительность к проблеме личности у Циолковского. Поэт резонно отвечает космическому мыслителю: «Мне неясно, почему моя жизнь возникает после моей смерти. Если атомы, составляющие мое тело, разбредутся по вселенной, вступят в другие, более совершенные организации, то ведь данная-то ассоциация их уже больше не возобновится и, следовательно, я уж не возникну снова. <...> Наконец, и самый атом не есть неделимая частица. <...> Атом при известных условиях разрушается точно так же, как разрушаюсь (умираю) я. <...> Личное бессмертие возможно только в одной организации. Не бессмертны ни человек, ни атом, ни электрон. <...> Вот мне и кажется, что Вы говорите о блаженстве не нас самих, а о блаженстве нашего материала в других, более совершенных организациях будущего. Все дело, очевидно, в том, как понимает и чувствует себя человек. Вы, очевидно, очень ясно и твердо чувствуете себя государством атомов. Мы же, ваши корреспонденты, не можем отрешиться от взгляда на себя как на нечто единое и неделимое. Ведь одно дело — знать, а другое — чувствовать»²⁸.

Вот тут и завязался тот драматический конфликт между чувством и знанием, который прошел через зрелую философскую лирику Заболоцкого, конфликт между «консервативным чувством» неприятия смерти и передовым, как ему казалось на примере Циолковского, знанием, утверждавшим неизбежность разброда «единого и

неделимого» целого человеческой личности в бесконечные кочевья по природе и все новые вещественные комбинации мира²⁹. Это был трудный и трагический, *личный* конфликт. О том, как тщетно пытался Заболоцкий примириться с участью стать материалом бесчисленных природных метаморфоз, точно передано в воспоминаниях Николая Чуковского: «Я понял, что вся эта созданная им теория бессмертия посредством метаморфоз всю жизнь для него была заслоном, защитой. Мысль о неизбежной смерти — своей и близких — была для него слишком ужасна. Ему необходима была защита от этой мысли, он не хотел смириться, он был из несмиряющихся. Найти защиту в представлении о бессмертной душе, существующей независимо от смертного тела, он не мог — всякая религиозная метафизическая идея претила его конкретному, предметному, художественному мышлению. Поэтому он с таким упорством, непреклонностью, с такой физической заинтересованностью держался за свою теорию превращений, сулившую бессмертие и ему самому, и всему, что он любил, и сердился, когда в этой теории находили бреши»³⁰.

В поэзии Заболоцкого с редкой силой была выражена нестерпимая боль умирания. Эта боль настолько велика, что ею наделяется вся природа:

Река дрожит и, чуя смертный час,
Уже открыть не может томных глаз,
И все ее беспомощное тело
Вдруг страшно вытянулось и оцепенело
И, еле двигая свинцовую волной,
Теперь лежит и бьется головой.

(«Начало зимы», 1935)

«Предсмертные черты», агонийные, которые поэт уловил во «взгляде» замерзающей реки, прямо соотносятся с тем, «как смотрят люди в день своей кончины». «Природа в речке нам изобразила Скользящий мир сознания своего» — сознание страдания в тисках природного смертного закона. Мучительные сцены смерти в природе (вот еще из «Засухи», 1936: «В смертельном обмороке бедная река Чуть шевелит засохшими устами»), где особенно полно разворачивается свойственное поэту олицетворение природных явлений, конечно, истинное свое значение раскрывают *для* человека, выявляют *его* чувство, интенсивность *его* переживания.

В стихотворении 1946 г. «Слепой» поэта пронзает сомнение, не сам ли он такой же слепец, как тот, кого он наблюдает у ворот, и не видит ли он в природе лишь отражение самого себя, своей боли и надежды:

И боюсь я подумать,
Что где-то у края природы
Я такой же слепец
С опрокинутым в небо лицом.
Лишь во мраке души
Наблюдаю я вешние воды,
Собеседую с ними
Только в горестном сердце моем.

«Нестерпимая тоска разъединения», вносимая смертью в жизнь, рождает в Заболоцком порывы горького душевного протеста:

Вчера, о смерти размышляя,
Ожесточилась вдруг душа моя.
Печальный день! Природа вековая
Из тьмы лесов смотрела на меня.

Моменты особенно обнаженного контакта с миром дают поэту ощущение, переходящее во внутреннее убеждение, что мертвые, великие и малые, все ушедшие поколения — *здесь*, они присутствуют в мире:

И мысли мертвецов прозрачными столбами
Вокруг меня вставали до небес.

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.
И встретил камень я. Был камень неподвижен,
И проступал в нем лик Сковороды.

И все существованья, все народы
Нетленное хранили бытие,
И сам я был не детище природы,
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

(«Вчера, о смерти размышляя...», 1936)

Традиционно пантеистическая философия вечного круговорота вещей и существ в природе, бесконечного трансформизма мира, в которой Заболоцкий пытался успокоиться от «нестерпимой тоски разъединения», от внутренне неистребимого чувства неприятия смерти, была им наиболее цельно выражена в двух его вещах: в «Метаморфозах», 1937 («Как все меняется! Что было раньше птицей, Теперь лежит написанной страницей. <...> А то, что было мною, то, быть может, Опять растет и мир растений множит») и в «Завещании» (1947), где поэт выражает свою убежденность, что в будущем мире он еще обнаружит себя «дыханием цветов», а то, возможно, прорастет дубом, пролетит «медленной птицей», вспыхнет «бледной зарницей», прольется летним дождем... В свое время на такие верования, такие «суррогаты бессмертия» страстно отве-

чал чеховский доктор Андрей Ефимович Рагин из «Палаты № 6»: «О, зачем человек не бессмертен?.. Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву и в конце концов охладеть вместе с земною корой, а потом миллионы лет без смысла и без цели носиться с землей вокруг солнца? Для того, чтобы охладеть и потом носиться, совсем не нужно извлекать из небытия человека с его высоким, почти божественным умом, и потом, словно в насмешку, превращать его в глину. <...> Только трус, у которого больше страха перед смертью, чем достоинства, может утешать себя тем, что тело его будет со временем жить в траве, в камне, в жабе. <...> Видеть свое бессмертие в обмене веществ так же странно, как пророчить блестящую будущность футляру после того, как разбилась и стала негодною дорогая скрипка».

Надо сказать, что Заболоцкий не раз впускает в свои произведения моменты сомнения, противоречия с самим собой, другие мировоззренческие установки. Так, в поэме «Деревья» Бомбееву с его разоблачением закона пожирания, царящего в природе, с его преобразовательными идеями противостоит Лесничий, страж природного порядка:

И весь порядок жизни мировой
Есть только беспорядок пред тобой!
Нет, ошибся ты, Бомбеев,
Гордой мысли генерал!
Этот мир не для злодеев,
Ты его оклеветал.
В своем ли ты решил уме,
Что жизнь твоя равна чуме,
Что ты, глотая свой обед,
Разбойник есть и людоед?

Интересно, что в сохранившихся рукописных примечаниях к этой поэме Заболоцкий дает две выписки: из «Биосферы» Вернадского о фантастической силе размножения живого и из «Разговора о душевном мире» Сковороды, где тот называет «клеветниками и противниками Божиими» тех, кто хулит «непрестанно владычное в мире правление» («порядок жизни мировой» в устах Лесничего) и покушается «древнейшие законы обновить». Именно на эти почтенные научные факты и философские мнения опирается в своих аргументах против Бомбеева Лесничий:

А ты подумал ли о том,
Что в нашем веке золотом
Любой комар, откладывая сто яичек в сутки,
Пожрет и самого себя, и сад, и незабудки?

На что Бомбеев парирует в духе новой логики преобразования, которая, может быть, мало внятна Лесничему, но лежит в основе более поздней теории Вернадского о ноосфере:

По азбуке читая комариной,
Комар исполнится высокою доктриной.

Но если «Деревья» это еще диалог, где все же очевидно, что автору ближе Бомбеев, то в поэме «Птицы» (1933), правда, не включенной Заболоцким в окончательный канонический свод его произведений, поэт вполне монологически пытается сойти с некоторых прежних принципиальных своих позиций, утешиться взглядом, что в природе «все перемены направлены мудро // только к тому, чтобы старые, дряхлые формы // в новые отлиты были, лучшего вида сосуды». Здесь звучат вполне *нормально*-природные интонации примирения с законом пожирания, резко контрастирующие с *обычным* Заболоцким. Здесь Учитель-натурфилософ зовет птиц на ужин, предлагая воронам только что им анатомированного голубя («То, что вверху ворковало, // пусть вам на пользу послужит»), остальных же птиц потчует крупой и полной миской червей и гусениц:

Видите, как извиваются? Эти, с мохнатою спинкой,—
очень вкусны. Эти как будто колбаски
нитками в разных местах перетянуты. Длинные рожки
Эти вперед выставляют. А те на хвосте и головке
прочно стоят, образуя высокую дужку.
Славные это созданья! Клюйте их, рвите, крошите!
Нам же неси, ученик, жирное мясо коровы.
Славно оно уварилось, и суп получился чудесный.

Здесь царит атмосфера радости бытия, несколько форсированной и философически смягченной, спокойного созерцания, приятия смерти, порядка вещей в этом мире: «Скоро-скоро // лягу и я отдохнуть, и над вечной моею постелью // пусть плывут облака, и птицы летят, // и планеты // ходят своим чередом. <...> Земля моя, мать моя, лягу — // скоро лягу и я в твои недра. Тогда, как ребенку, // сказочку эту мне расскажи. Ходит Сон по дворам...»

Правда, такое примиренно-благостное отношение к природному порядку бытия, несвойственное поэту, может объясняться и тем, что в начальном варианте эта поэма носила посвящение «Памяти моего отца»,— а он был сельским агрономом и ему, конечно же, была ближе позиция Лесничего из «Деревьев» и героя «Птиц».

Что касается самого поэта, то спокойно и радостно отправиться в «необозримый мир туманных превращений» все же противилась его душа. Это противоречило и самому духу его убеждения в необходимости сознательного управления эволюцией, в том, что приро-

де «все равно с дороги не свернуть, Которую сознание начертило» («Засуха»). Ведь тем самым ступшеывалась главная задача — вырвать жало вытеснения и смерти у природы. И как будто стяхнув сладостно-усыпляющий гипноз пантеистического примирения, Заболоцкий восклицает:

Опять ты, природа, меня обманула,
Опять провела меня за нос, как сводня!
<...>
В который ты раз мне твердишь, потаскуха,
Что здесь, на пороге всеобщего тленья,
Не место бессмертным иллюзиям духа,
Что жизнь продолжается только мгновенье!
Вот так я тебе и поверил!..

И вновь утверждает свои дорогие верования и убеждения:

Мы, люди, — хозяева этого мира,
Его мудрецы и его педагоги,
Затем и поет Оссианова лира
Над чащею леса, у края берлоги.
От моря до моря, от края до края
Мы учим и пестуем младшего брата...

(«Читайте, деревья, стихи Гезиода...», 1946)

Человек, венец мира, его преобразователь, не может принять тот факт, что «жизнь продолжается только мгновенье». Недаром исследователь творчества Заболоцкого А. Македонов полагает так: «В дальнейшем Заболоцкий приходит к своеобразной концепции материалистического понимания личного бессмертия, зародыши которой имелись уже в мыслях о некоей материальности самих “мыслей” в “Торжестве Земледелия”. В этой концепции Заболоцкий принимает представления Циолковского о бессмертии как прогрессивной рекомбинации человека — государства атомов. Но возобновляющееся государство атомов для Заболоцкого есть и реальная возможность сохранения данного “государства” как единого неделимого, как этой личности, умирающей и возрождающейся и совершенствующейся»³¹. Этот пробивающийся у Заболоцкого пафос личного бессмертия питается тем его видением мира, которому он по большому счету никогда не изменял:

Недаром, совершенствуясь от века,
Разумная природа в свой черед
Сама себя руками человека
Из векового праха создает.

(«Заключение», 1948)

В заключение подчеркнем еще раз: природа, явленная в восходя-

щих формах жизни, вплоть до ее нынешней вершины — человеческого сознания,— основной предмет, занимающий ум и воображение поэта-натурфилософа. Это природное восхождение выстраивалось для него в иерархию возрастающей ценности. Небытие, куда возвращается индивидуальная жизнь после смерти, где уничтожается организация и форма — область распада и хаоса,— вообще лежит вне ценностного определения. Только жизнь имеет настоящий смысл.

Нет в мире ничего прекрасней бытия,
Безмолвный мрак могил — томление пустое.

(«Завещание»)

Причем эта восходящая лестница природных существ свидетельствует о порыве к совершенствованию, пронизывающему саму природу, порыве, который как эволюционный императив осознает и уже творчески подхватывает человек. Такое активно-эволюционное видение Заболоцкий встретил и в философском творчестве Циолковского, и в художественном — Павла Филонова, который в своей программной статье «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности», утверждая «изучение человека» «основой своего искусства», писал: «я стараюсь подметить признаки его интеллектуальной и биологической эволюции и понять решающие факторы, законы и взаимоотношения этой эволюции».

Именно это видение всегда поддерживало поэта и спасло его — в отличие от его обэриутских друзей — от абсурда и отчаяния. И Заболоцкий не избег тюрьмы, лагеря, принудительных работ, ссылки. Но вот в стихотворении «Начало стройки» («Новый мир», 1972, № 12) работа заключенного в тайге на лесозаготовках высекает невероятные чувства и, казалось бы, совсем неуместный, высочайший пафос:

В какое-то короткое мгновенье
Я наполняюсь тем избытком сил,
Той благодатной жаждою творенья,
Что поднимает мертвых из могил...

А как поражает то планетарно-преобразовательное дыхание, которое веет от «Творцов дорог», особенно в его первом варианте, опубликованном в журнале «Новый мир» (1947, № 1)! Притом, что это большое стихотворение отразило тяжелейший период жизни поэта в каторжном заключении на Дальнем Востоке.

Чтобы в царстве снегов и туманов
До последних пределов земли
Мы, подобно шеренге титанов,
По дороге бессмертия шли!

Нет, не напрасно трудится народ,
Вооруженный лампой Аладина!
Настанет час — веществ круговорот
Признает в нем творца и властелина.

Настанет час, когда в тайник миров
Прорвутся силы разума и света
И, бешенство стихий переборов,
Огромным садом станет вся планета.

Да, чтобы в подобных условиях принудительного труда увидеть в нем «творческое начало» (как отметил это в своих воспоминаниях его сын Никита Заболоцкий), надо было обладать поистине необычайной стойкости видением задач человека по отношению к «томящемуся праздно мирозданию».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Выражение француза Рене Домала, приведенное в книге *Жана-Филиппа Жаккара* «Даниил Хармс и конец русского авангарда». СПб., 1995. С. 11.
- ² *Введенский А.* Полн. собр. произведений в 2-х тт. Т. 2. М., 1993. С. 158.
- ³ *Хармс Д.* «Боже, какая ужасная жизнь...». Записные книжки. Письма. Дневники // *Новый мир.* 1992. № 2. С. 218.
- ⁴ Объединение реального искусства, сокращенно Оберио в котором «е» для выразительности было заменено Хармсом на «э», а «о» на «у». «Впоследствии “Э” исчезло, здравый смысл победил» (*Бахтерев И.* Когда мы были молодыми // *Воспоминания о Н. Заболоцком.* М., 1984. С. 87).
- ⁵ Яков Друскин иногда называет чинарями весь их дружеский кружок, действовавший до конца 1930-х годов, куда, кроме поэтов, входили он сам и Липавский с женой Тамарой, бывшей вначале первой женой Введенского. Само слово «чинарь», по мнению Друскина, происходит от слова «чин», в смысле «духовного ранга». Более того, он считал ОБЭРИУ организацией *экзотерической*, выявлявшей себя вовне, а чинарей — *эзотерической*, таившей в себе, в своих текстах, разговорах, спорах сокровенное ядро убеждений и творческой практики ее участников.
- ⁶ Цит. по: *Введенский А.* Полн. собр. произведений в 2-х тт. Т. 2. С. 175—176.
- ⁷ *Заболоцкий Н. А.* Собр. соч. в 3-х тт. Т. 1. М., 1983. С. 552—554.
- ⁸ *Заболоцкий Н. А.* Избранные произведения в 2-х тт. Т. 2. М., 1972. С. 286, 287.
- ⁹ *Степанов Н.* Из воспоминаний о Н. Заболоцком // *Воспоминания о Н. Заболоцком.* М., 1984. С. 158.
- ¹⁰ *Введенский А.* Полн. собр. произведений в 2-х тт. Т. 2. С. 167.
- ¹¹ *Друскин Я. С.* Материалы к поэтике Введенского // *Введенский А.* Полн. собр. произведений в 2-х тт. Т. 2. С. 169.
- ¹² *Karlinsky S.* Surrealism in 20th century russian poetry: Chirilin, Zabolotsky, Poplavsky // *Slavonic review.* 1967. № 26. P. 616.
- ¹³ *Урбан А.* Образ человека — образ времени. Очерки о советской поэзии. Л., 1979. С. 91.
- ¹⁴ *Заболоцкий Н.* Мысль и слово // *Литературная Россия.* 1983. № 22. С. 16.

- 15 *Заболоцкий Н.* Статьи «Правды» открывают нам глаза // Литературный Ленинград. 1936. № 16 (161). 1 апреля.
- 16 *Чуковский Н.* Встречи с Заболоцким // Нева. 1965. № 9. С. 190.
- 17 *Вернадский В. И.* Автотрофность человечества // *Вернадский В. И.* Проблемы биогеохимии. Труды биогеохимической лаборатории. Вып. 16. М., 1980. С. 243.
- 18 *Вернадский В. И.* Очерки геохимии. М., 1983. С. 253.
- 19 *Андреев Д.* Роза мира. М., 1991. С. 99. 2 стлб.
- 20 Там же. С. 106. 2 стлб.
- 21 Там же. С. 107. 1, 2 стлб.
- 22 *Заболоцкий Н. А.* Избранные произведения в 2-х тт. Т. 2. С. 238.
- 23 См.: *Циолковский К. Э.* Будущее земли и человечества. Калуга, 1928.
- 24 *Циолковский К. Э.* Очерки о вселенной. М., 1992. С. 209.
- 25 *Циолковский К. Э.* Научная этика. Калуга, 1930. С. 32.
- 26 *Циолковский К. Э.* Любовь к самому себе, или Истинное себялюбие. Калуга, 1928. С. 37.
- 27 *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. 1. С. 298.
- 28 *Заболоцкий Н.* Избранные произведения в 2-х тт. Т. 2. С. 236—237.
- 29 Вместе с тем и для Циолковского индивидуальное бессмертие было величайшим благом, и он искал пути к нему. А. Л. Чижевский вспоминает горькие сетования Константина Эдуардовича на трагический контраст между его внутренними духовными, душевными, интеллектуальными силами и разваливающимся физическим организмом: «Разве это не ужас? Разве это не преступление природы против человека? Я не устал, я хочу жить, а тело отказывается мне повиноваться. Значит, пресловутая медицина еще не наука: она не умеет лечить старость» (*Чижевский А. Л.* На берегу Вселенной: Годы дружбы с Циолковским: Воспоминания. М., 1995. С. 244).
- В одной из неопубликованных работ Циолковского среди высших целей человечества находим: «Беспредельность прогресса и надежда на уничтожение смерти». Казалось бы, такой подход, т. е. достижение творческого, «трудового», как сказал бы Федоров, долголетия и бессмертия, несовместим с концепцией заложенного в самой природе вещей, уже данного и, следовательно, более *легкого* атомарно-панпсихического бессмертия, но Циолковский сумел их тем не менее состыковать в своем видении: бессмертному мозговому атому *выгодно* попадать именно в совершенные, долгоживущие или бессмертные организмы для большего личностно осознаваемого и ощущаемого блаженства.
- 30 *Чуковский Н.* Встречи с Заболоцким. С. 191.
- 31 *Македонов А.* Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1968. С. 213—214.

МЫСЛИТЕЛЬНЫЕ ДИАПАЗОНЫ МАКСИМА ГОРЬКОГО

«Изумительным, единственным в своем роде по гостеприимству» назвал А. В. Луначарский творческое сознание Горького, имея в виду распахнутость «дверей и окон его ума, амбразур его сердца» на «все четыре стороны света»¹, особо развитую способность ненасытно вбирать в себя тысячи лиц, положений, граней окружающей действительности. Густота *населенности* горьковского художественного пространства, насыщенности его реальными случаями и коллизиями, поворотами и коленцами сомневающейся, вопрошающей, озорующей мысли его персонажей, воистину, ошеломляет. В этом обильном, пестром материале, собранном любопытством и любовью писателя к бесконечно разнообразному миру жизни, ярко развернулась художественная изобразительность Горького. Да, он был прежде всего привержен к объективному, живописно-объемному переселению в свои произведения встреченных людей, услышанных разговоров, исповеданий веры, отказываясь дидактически вмешиваться со своим голосом в те из своих произведений, где жизнь сама справляет свой шумный, путаный, жестокий праздник или тянет серые, удручающие душу будни. Выделить здесь линейное авторское миропонимание невозможно: *философия* живет в особом статусе многоголосия, живого диалога и полилога, вопросительной открытости, незавершенности... У Горького вы не найдете и положительного героя, который был бы в значительной степени рупором его идей. В письме к своему биографу и текстологу И. А. Груздеву от 10 марта 1926 г. Алексей Максимович, высказав свое кредо, что «человек должен усложнять, а не упрощать себя», делает такое замечание: «для меня лично — герой исследующий, ищущий несравнимо ценнее героя уже утверждающегося в вере своей и тем “упростившего” себя. <...> А “психически цельный” человек мне кажется невозможным при наличии все более быстрого течения явлений жизни. <...> Мечта о “положительном герое” — неосуществима, а попытки осуществить ее едва ли пойдут дальше “Базарова”»².

Однако в огромном творческом мире Горького есть пространство, где его философско-лирическая интонация звучит со всей самостоятельной, яркой, недвусмысленной силой: это жанры и образы философской поэмы, сказки, притчи, «заметок из дневника», не говоря уже о прямой публицистике и уникальной по объему (десять

тысяч писем) и идейной нагруженности переписке. При этом означенные два пласта его творчества — собственно художественный и философско-публицистический, исповедально-эпистолярный — находятся друг к другу не только в отношении диалога и дополнительности, но противоречия и даже некоторого конфликта (о чем ниже).

«Гостеприимное» сознание Горького вбирало в себя не только людей и жизнь, но и громадные культурные, научные, философские, религиозные обретения прошлого и настоящего. Интеллектуальное *любопытство* гениального автодидакта и вечно учащегося поистине не знало границ. В статьях, переписке, в «Жизни Клима Самгина» речь идет о сотнях имен и книг; кажется, ни одно даже самое малозначительное и весьма проблематичное по своей духовной и нравственной пользе течение, идея, концепция не прошли мимо внимания писателя. В каждом честном умственном стремлении, самоотверженном углублении в мир, попытках его понять, найти направление и цели дальнейшего развития Горький видит нечто ценное, уникально нужное человечеству в его пути — ведь только совокупный Человек в сложении своих духовных, созидательных усилий творит будущее мира.

В формировании своей *философии* Горький испытал множество временных и более прочных книжных пристрастий³: от Библии (книги Иова прежде всего), восточной мудрости, еретической и сектантской мысли до Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше, Эдуарда Гартмана и Макса Штирнера, Анри Бергсона и Феликса Ледантека, французского биолога и философа, автора радикального безбожного кредо, книги «Атеизм» (кстати, Горький был инициатором русского издания его работы «Философия биологии», выпущенной под названием «Основные начала биологии» в редакции В. Базарова в 1910 г. издательством «Знание»⁴). Но самыми, пожалуй, близкими, вошедшими в глубинное ядро его миропонимания, стали две традиции: физического и философского энергетизма (немецкий химик Вильгельм Оствальд, французский физик и философ Густав Ле Бон) и того русского *другого марксизма*, который был представлен его друзьями и соратниками по периоду богостроительства — А. Луначарским, А. Богдановым, В. Базаровым, философски связанными с эмпириокритицизмом Авенауриса и Маха. Какие-то свои акценты в мировидение писателя внесли и теософская литература (Эдуард Шюре и др.), и теория психофизической энергии парапсихолога Н. Г. Котика, и анти-дарвиновская концепция номогенеза, направленной, внутренне закономерной эволюции Л. С. Берга...

В русской философии Горький — пусть со сложными чувствами и оговорками — выделял как особо его задевавшие две фигуры:

В. В. Розанова и Н. Ф. Федорова. Первого он чтит скорее как органичного экзистенциально-философского писателя, «за талант и пафос» его, как «самого интересного человека русской современности»: «Я считаю В. В. Розанова гениальным человеком, замечательнейшим мыслителем, в мыслях его много совершенно чуждого, а — порою — даже враждебного моей душе, и — с этим вместе — он любимейший писатель мой»⁵. Что касается Федорова, то об его идеях Горький был наслышан еще при жизни философа и даже однажды видел замечательного библиотекаря Румянцевского музея, «великого учителя жизни, необузданного старца»⁶, как называл его Валерий Брюсов. Федоров не мог не поразить тогда еще молодого Алексея Максимовича. Вспомним его тягу к фантастически-неожиданным характерам русского человека, полного странных противоречий, но влекомого душевным порывом к правде, заряженного талантливыми, хотя чаще всего пропадающими втуне возможностями развития. А в личности и учении Федорова писатель столкнулся с исключительным случаем, когда сердечная мечта, детски сказочное, народное чувство дерзнули на целостное, нацеленное на жизненную реализацию выражение. В письме к Пришвину от 17 октября 1926 г. Алексей Максимович писал о Федорове: «Интереснейший старик. Мне у него ценна и близка проповедь “активного” отношения к жизни»⁷. Федоровский призыв ко всеобщему делу управления природной эволюцией, к победе над стихийными силами вне и внутри человека, над смертью оказался созвучен собственным исканиям Горького, правда в своей, не христианской, как у автора «Философии общего дела», а прометеистской проекции. Что и как от этого менялось мы увидим далее.

Прометеизм

Исследователи творчества Горького отмечают особую философскую направленность его взгляда: обнаруживать хаотически-разрушительные силы в природе и человеке, привлекать к ним внимание читателя, неустанно проводя при этом активную вражду ко всякой слепой стихийности. *Активность* и еще раз *активность* — ключевое ценностное качество горьковского *миропонимания*. Сам писатель отличал это понятие как высшее от трех других, казалось бы, ему близких: *мироощущения*, *миросозерцания* и *мировоззрения*. Глядя в этимологический корень этого слова — *понимать* от *иметь* — Горький толковал миропонимание как стремление «изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства»⁸. И здесь он прямо примыкает к федоровскому расширительно-активному толкованию слова «понимание». Развивая мысль о том, что представление о недоступности небесного пространства являет-

ся предрассудком, но не изначально для человечества, философ писал: «Только переворот, порвавший всякие предания, отделивший резкой гранью людей мысли от людей дела, *действия*, может считаться началом этого предрассудка. Когда термины душевного мира имели чувственное значение (когда, напр., “понимать” означало “брать”), тогда такого предрассудка быть еще не могло»⁹.

Вот тут, в *активизме* — пункт схождения, если не буквальной мысли, то общего пафоса философа и писателя. Призыв к активности, действию, зодчеству новой действительности торжествует у Федорова. Недаром основная точка отсчета учения всеобщего дела — должностующее быть, а не данное. «Мир дан не на поглядение, не мирозерцание — цель человека. Человек всегда считал возможным действие на мир, изменение его согласно своим желанием»¹⁰. Отказаться от пассивного созерцания мира, отвлеченной метафизики и перейти к определению ценностей должного порядка вещей, к выработке плана преобразовательной деятельности рода людского — в этом, по Федорову, смысл нового радикального поворота в философии. «Есть два материализма,— утверждал русский философ,— *материализм подчинения* слепой материи и *материализм управления* материей, не в мыслях лишь, не в игрушечных, кабинетных или лабораторных опытах, а в самой природе, делаясь ее разумом, *регуляцией*»¹¹. Этот второй, преобразовательный, активный, «нравственный материализм», как называл его Федоров, был одновременно убеждением и идеалом нашего мыслителя.

Казалось бы, как все это близко чуть ли не к знаменитому одиннадцатому тезису Маркса о Фейербахе: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»¹², тезису, излюбленному апологетами «великой монистической идеи социализма» (24, 44), и Базаровым, и Богдановым, и Луначарским, философски близкими Горькому. Но при малейшем углублении выступают радикальные расхождения и вот пока первое и капитальное: Федоров помещал активность человека и человечества в рамки активно-христианского задания вернуть мир в то благолепие нетления, каким он был до грехопадения, понимал существо, созданное по образу и подобию Божию, как сознательное орудие, через которое должна осуществляться Божья воля на земле. А русские марксисты, и Горький в том числе, свергали христианского Бога как иллюзорное средоточие человеческой мечты о всемогуществе, поставляя на его место «титанически гордого Человека»¹³. Корни и логику человекобожеской составляющей новой идеологии, как она выразилась в пролетарской поэзии и у Маяковского, мы уже подробно рассматривали в предыдущих главах.

Свою приверженность «религии человечества» (24, 19), «новой

религии <...> верующих в возможность царствия человеческого на земле» (24, 10), Горький громогласно исповедывал *городу и миру* многожды, особенно близко примыкая к Луначарскому с его проповедью «религиозного атеизма», экзальтированного восчувствия того, что все мы — «атомы растущего бога», будущего сверхиндивидуального бессмертного человеческого коллектива, «передельывающего мир»: «Бог, как Всезнание, Всеблаженство, Всемогущество, Всеобъемлющая, Вечная жизнь — есть действительно все человеческое в высшей потенции. Тогда так и скажем: бог есть человечество в высшей потенции. <...> Будем же обожать потенции человечества, наши потенции и представлять их в венце славы для того, чтобы крепче любить их»¹⁴.

Об этой энергии новой благодати, исходящей из обожествленной потенции коллективного Человеко-бога в это же время пишет Горький свою повесть «Исповедь» (1908). Именно здесь сама идея Бога подверглась по-своему глубокому, можно сказать, въедливому исследованию. Герой этой вещи начал свой земной путь подкидышем, был воспитан дьячком, с детства горячо уверовал в Бога, всем существом отдавшись молитвенной, церковной жизни. Но вскоре Матвея настигают тяжкие испытания людским злом, греховными соблазнами; когда же после родов умирает любимая жена, его душевный и духовный строй переживает сокрушительную катастрофу. Герой упирается в вечную метафизическую коллизию, так часто приводившую к сомнению, богоборчеству, неверию: как возможно зло при предпосылке всемогущества и всеблагости Божией? Или Бог недостаточно могуч, раз зло совершилось помимо Его воли, или недостаточно благ, раз попустил зло... И упирается он в эту исходнейшую религиозную антиномию не от холодного умственного анализа, а от нестерпимой сердечной муки. Так завязывается эта повесть, ее по жанру вполне можно назвать философской, ибо представляет она последовательное испытание одного тезиса — что есть Бог? А «Кандидом» тут выступает Матвей: он всецело сосредоточен на этой задаче, проводит все впечатления от людей и идей, от многих вариантов и поворотов религиозности через свое чуткое сердце и честный, ищущий ум. Писатель внедряет его в разные пласты народной жизни, где действуют и высказывают свое *верую* монахи и странники, бродячие учителя и низовой крестьянский, рабочий люд. Автор неуклонно ведет своего героя к выводу, что человек сам творит себе Бога. Но встает при этом главный вопрос: бессилие ли человека перед лицом природы и мира, перед «хаосом разобщения со всеми», перед собственным смертным уделом приводит его к идее Бога или, напротив, духовная мощь, сила мечты созидает интеграл высших потенций совокупного Человека?

Конечные прозрения Матвея, переходящие в твердое убеждение, связаны со вторым: «дух народа», «неисчислимый мировой народ» в предельном творческом напряжении строит, уточняет свой высший Идеал. В символической финальной сцене народная масса, одушевленная единым порывом, буквально вливает силы в большую расслабленную девушку, и она встает. Это происходит во время крестного хода с чудотворной иконой, но тут, по убеждению автора, действует именно коллективная человеческая воля. Народ повторяет чудо исцеления, словно вняв, наконец, евангельскому повелению: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит (Ин. 14:12.). А дела Христа как раз объемлют весь круг власти над слепыми, смертоносными силами: Он повелевает стихиями, исцеляет немощи физические и психические, возвращает к жизни умерших, побеждает смерть. Но то «чудо» овладения стихийно-природным ходом вещей, начаток которого образно явлен в финале повести, для человека — верит писатель — возможно только через всеобщее, коллективное участие в нем. Недаром Горький так объяснял не только замысел «Исповеди», но и суть идеи богостроительства: «В “Исповеди” мне нужно было показать, какими путями человек может прийти к коллективистическому пониманию мира. <...> Герой “Исповеди” понимает под “богостроительством” устройство народного бытия в духе коллективистическом, в духе единения всех по пути к единой цели — освобождению человека от рабства внутреннего и внешнего» (8, 504).

По существу Горький никогда и не отказывался от главной идеи своего богостроительного периода. Кстати, характерно, тут было не *богоискательство* — как это часто автоматически приписывают писателю, — т. е. не попытка найти для себя уже как бы *готового* Бога, точнее для себя Его опознать (нечто пассивное), а именно *строительство* высшего идеала, призванного воплотиться в реальность. И в своей лекции «О знании», произнесенной 30 марта 1920 г. в рабоче-крестьянском университете, он вновь развернуто представляет свою концепцию Бога, идущую от Фейербаха, но приводящую к активным выводам в духе марксистской философии коллективизма: «Если взять самую отвлеченную, самую величественную, самую громадную идею, когда-либо созданную людьми, идею бога — самого высшего, самого разумного существа, вездесущего, всевидящего, всезнающего, все сильного, все сотворившего, — эта идея есть не что иное, как отвлечение человеком самого лучшего свойства своей души», подчеркивая при этом, что создание такого образа, такой проективной идеи — «очень большая работа человеческого разума», «которой мы можем гордиться»¹⁵. Человек создает для себя высший образец могущества, любви, бессмертия, который он

призван реализовать сам, обнаруживает способность высокого идеального творчества, залог возможности превращения его в реальное. И в статье «Десять лет» (газета «Известия», 1927, 23 октября), говоря о «строителе современной русской жизни» (24, 281), Горький генетически связывает его все с тем же типом богостроителя: «Когда-то, в эпоху мрачной реакции 1907—1910 годов, я назвал его “богостроителем”, вложив в это слово тот смысл, что человек сам в себе и на земле создает и воплощает способность творить чудеса справедливости, красоты и все прочие чудеса, которыми идеалисты наделяют силу, якобы существующую вне человека. Трудом своим человек убеждается, что вне его разума и воли нет никаких чудесных сил, кроме стихийных сил природы, которыми он должен овладеть для того, чтобы они, служа его разуму и воле, облегчили его труд и жизнь» (24, 292).

Много раз перечисляя божественные создания человека, в которые попадал не только Христос, но и сатана как вполне для Горького почтенный и даже великий бунтарь против Неба, писатель обычно возглавлял этот список «величайшим символом веры», Прометеем, «гением человечества» (24, 29). Именно в нем видел он заглавный символический образ новой человекобожеской религии, движимой импульсом метафизического самостояния человека, автономного утверждения себя в бытии, импульсом овладения стихиями мира, подчинения себе природы. Ни в коем случае нельзя федоровское активное христианство, чающее преображения материи, спасения собора всей твари, отмеченное отвержением городской торгово-промышленной цивилизации, опорой на «сельское знание», идеалом «небесно-земледельческой культуры», смешивать с человекобожеским прометеизмом, культом технически-орудийного, индустриального покорения природы. Впрочем, об этом достаточно было сказано в предыдущих главах.

Здесь хотелось бы отметить лишь то, насколько связь прометеизма 1920—1930-х годов со своей западной прародиной, с экспансией западной индустриальной модернизации на традиционное общество земледельческой России обнаружилась у Горького открыто и, можно сказать, наивно. Реализация идеала «максимальной интенсивности дальнейшего общечеловеческого роста»¹⁶ (В. Базаров) виделась на путях «борьбы коллектива с природой»¹⁷ (А. Богданов), индустриального, экономического прогресса: «Маркс и Энгельс изгнали идеализм из истории, идейное развитие человечества они свели к его экономическому развитию, но тем самым они подняли смысл и значение экономического прогресса до высоко идеалистической ценности, я бы сказал, до религиозной ценности»¹⁸ (А. Луначарский).

Именно Горький, и никто так ярко и восторженно, как Горький, не сумел сопрячь в блестящий авангард жизни индустриальный *прогресс, труд*, причем исключительно городской, *науку, город, Запад*, как их естественно-историческое поприще, и возвести все это в ранг так *религиозной ценности*. Поразительна его полная слепота и глухота к значению села и его дела, к достоинству и особой глубине сознания крестьянина, труд которого связан с восчувствием земли и неба, природных и космических циклов, тонких взаимозависимостей живого, всего того, что только недавно, наломав уже столько губительных дров, осознал город в своей еще столь малоэффективной науке экологии. В книге «О русском крестьянстве» (1922) звучит похвальный гимн и городу, создателю «второй природы», изумительных машин, вещей, произведений искусства («труд горожанина разнообразен, прочен и долговечен»), и Западу, стране рукотворных чудес, воплощению мирового города, где человек стал «действительно владыкой земли», окультурив ее «грандиозными воплощениями организованной воли»¹⁹ и труда. И тут же мрачным, отталкивающим контрастом встает деревня, причем деревня русская с ее «технически примитивным трудом» и ничтожными результатами его, не говоря уже о том, сколь эфемерна и не величественна рядом с городскими творениями сельская продукция — тут же съедается и исчезает, не дав почувствовать себя ее создателю demiургом прочных и прекрасных вещей. Русское континентальное пространство описывается как безгранично плоское, пустое, тоскливое, имеющее «ядовитое свойство опустошать человека, высасывать его желания»²⁰. И живут на нем почти зверообразные, часто до какой-то «дьявольской изощренности» жестокие люди деревни, невежественные, фаталистически-пассивные, враждебные городу, мысли и науке, «равнодушные к страданиям соседей», по существу безрелигиозные...

В удивительном противоречии с относительно недавним чуть ли не обожествлением великого «народушки» хотя бы в той же «Исповеди» или в статье «Разрушение личности», где народ предстает как «единственный и неиссякаемый источник» материальных и духовных ценностей, как «первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт» (24, 26), в статье «О русском крестьянстве» тот же народ «лениво, нерадиво и бесталанно» отягощает свою землю, противясь самоотверженным попыткам интеллигенции «поднять его на ноги»²¹. Более того, именно на него списывает писатель все безобразные конвульсии революционного времени: «Я очертил — так, как я ее понимаю, среду, в которой разыгралась трагедия русской революции. Это — среда полудиких людей. Жестокость форм революции я объясняю исключительной жестокостью

русского народа»²². Так что единственная надежда на достойное будущее России для Горького в том, что «вымрут полудикие, глупые, тяжелые люди русских сел и деревень — все те, почти страшные люди <...> и место их займет новое племя — грамотных, разумных, бодрых людей»²³.

Откуда у Горького такая заведомая предвзятость, вопиющая несправедливость по отношению к крестьянству, становому хребту России? Да, все из того же ургийного прометеизма, корежащего все природное, корневое, традиционное как несовершенное, стихийно-иррациональное. Этот прометеизм исключительно оптимистичен — не видит он теней и противоречий индустриального, технического прогресса, городской науки. Еще в статье «Две души» (1915) восточной душе (преобладающей компоненте русского человека), пассивной, неподвижно-косной, рабской, покорной судьбе, у Горького противостоит человек Запада, рационалист, работник, преобразователь мира. Здесь на Западе, в этом своем идеальном географически-философском пространстве, находит писатель прометеистический эталон подхода к бытию. «Единственной и подлинной хранительницей Прометеева огня»²⁴ именовал Горький Европу в письмах к Роллану, кстати, вынужденного не раз смущенно протестовать как против безудержной апологии той цивилизации, которую он хорошо знал изнутри, так и против уничтожения Востока, восточной мудрости и принципов ее жизни. Но знаменитый русский корреспондент французского писателя оставался абсолютно глух к любой коррекции устоявшейся в нем манихейской антитезы *Запада* и *Востока*, *города* и *села*. Он надеется «активную, неутомимую в работе, верующую только в силу разума, исследования, науки»²⁵ Европу привить к крестьянской, «обломовской» России, привить через социализм, оборачивающийся своеобразным иносказанием для ее индустриальной вестернизации. В письме к Роллану от 29 ноября 1924 года Горький обнаруживает как свою историческую пронизательность — за всеми революционными декорациями проступает более глобальный процесс наступления технократической, секуляризованной цивилизации Запада на крестьянские традиционные общества — так и свою сугубо прозападную при этом позицию: «Для меня содержание истории грядущих лет неизбежно принимает характер борьбы крестьянских стран против стран с преобладающим городским населением, борьбы Китая, Индии, России против Европы»²⁶.

Прочерчивая при этом взмывающую ввысь параболу предельных дерзаний городской преобразовательной цивилизации, городского человека, Горький вносит в нее то собственное видение высшей цели, которое выработалось у него во многом под прометеист-

ски переосмысленным влиянием энергетической философии. «Дух его (городского человека.— С. С.), как проклятый Агасфер, идет в безграничье будущего, куда-то к сердцу космоса или в вечную пустоту вселенной, которую он — может быть — заполнит эманацией своей психофизической энергии, создав — со временем — нечто недоступное представлениям разума сего дня»²⁷.

Энергия, психофизическая энергия, психическая энергия, духовная энергия — важнейшие оценочные понятия для Горького — в них концентрируется для него смысл жизни, истории, человека. Основывается он на положениях энергетического подхода к бытию, развитого немецким химиком и философом Вильгельмом Оствальдом и принятого русскими монистами Базаровым и Богдановым. Философский монизм их заключался в том, что единственной, «самой общей субстанцией» в мире, обладающей возможностью разнообразных превращений и метаморфоз, считали они энергию, заменяя материю «понятием комплекса известных энергий»²⁸. При этом психические и социальные явления, духовная деятельность помещалась ими, говоря словами Оствальда, «в рамки энергетики». «Энергия, связанная с сознанием, есть наивысший и самый редкий вид энергии из всех нам известных»²⁹. Принципиальным становится «отрицание пропасти между физическим и психическим: физическое и психическое включает в себя известное общее содержание известных общих элементов и характеризуется различными типами сочетания этих элементов»³⁰. Тем самым в подчинении единому понятию энергии снимался резкий дуализм материи и духа, при постоянном однако выделении особой ценности энергии центральной нервной системы, обуславливающей сознание и все неисчислимы его культурные порождения.

Оствальд выдвинул даже особый «энергетический императив», обращенный ко всем разновидностям исторического, культурного, личностного действия человека: «не растрачивай энергию, используй ее»³¹. Горький к этому императиву фактически постоянно добавлял: «работай на ее возрастание!» Главный *философский* упрек, который он бросает уже свергнутой царской бюрократии, вполне *энергетического* свойства: он бичует ее за «длительное угашение духа», стремление «задержать количественное и качественное развитие мыслящего вещества», «исказить рост интеллектуальных сил страны»³². И протест против первой мировой войны у Горького также повернут таким необычным углом: он оплакивает единственное — расточение и истребление самого для него энергетически высшего: мыслительного вещества, «творческого мозга» (24, 175), «драгоценнейшего мозга культурных наций Европы»³³.

А что входило основной обличительной составляющей в первую

его яростную реакцию отторжения произошедшей в России революции, выразившуюся в «Несвоевременных мыслях»? По большому философскому счету прежде всего то, что она явилась процессом энергорасточающим, рассеивающим и уничтожающим «производительные энергии России», те бесценные сгустки человеческой мозговой энергии, что опредметились в культуре и науке. Писатель переживает момент настоящего нравственного шока, какого-то почти личного оскорбления: он, «буревестник революции», внутренне за нее ответственный, резко дистанцируется от происходящего — не того чаяли и не то готовили! Не вышло по теории, «социальный идеализм», предполагаемое высокое, чуть ли не общечеловеческое культурное достоинство пролетарского класса-мессии полетели в тартарары, развернулся «отвратительный опыт», кровавый и беспощадный, большевистских вождей, «хладнокровных фокусников» и «химиков», над «живым материалом» народа и страны, вылезли непонятные иррациональности природы человека, которые Горький с поразительным легкомыслием, впрочем, спасительным для себя, своей веры, списывает прежде всего за счет жестокой и косной крестьянской, восточной русской стихии. И опять же суть явления измеряется на *энергетических* весах: «Но всего больше меня и поражает, и пугает то, что революция не несет в себе признаков духовного возрождения человека. <...> Это плохой признак. Он свидетельствует о том, что совершилось только перемещение физической силы, но это перемещение не ускоряет роста сил духовных»³⁴.

Главный критерий в оценке революции: способна ли она увеличить количество драгоценной духовной энергии, «тотчас развить в стране напряженное культурное строительство», — если нет, то она «бесплодна, не имеет смысла»³⁵. Только интенсификация духовной энергетики для Горького показатель истинного прогресса: «Если мы заставим энергично работать всю массу мозга данной страны — мы создадим страну чудес»³⁶. Духовную энергетику человек и человечество могут развить, лишь сместив ненависть, счеты, борьбу с себе подобных на враждебную, стихийную природу: «сохранить нашу энергию от бесполезной траты и пребороть начала, разрушающие жизнь»³⁷. Но такие задачи ставит себе, по Горькому, лишь «вечный революционер», воплощение «революционного Прометеева начала», а не тот тип «революционера на время», честолюбивого, обиженного, мстительного, «холодного фанатика и аскета», жестокого экспериментатора, который восторжествовал в русской революции. Да, в этот период Горький отталкивается от любых форм насилия над человеком, он чувствует жестокое унижение для любой самой истинной идеи, если ее вбивают «кулаком в сердце и

голову», протестует против превращения людей в подопытный лишь материал... Но послушаем, чем являются люди для «вечного революционера»: они для него — «неисчерпаемая живая, нервная сила, вечно творящая новые ощущения, мысли, идеи, вещи, формы быта. Он хотел бы оживить, одухотворить весь мозг мира, сколько его имеется в черепах всех людей земли...»³⁸. Где здесь личность? — не временный ли она лишь субъект продуцирования высшей ценности — «нервной силы», психической энергии, стремящейся слиться в некий коллективный «мозг мира».

В свое время для Горького важным уточняющим штрихом его энергетизма стали теория и опыты московского парапсихолога Наума Котика. И тот утверждал, что «мысль есть одна из многих форм единой мировой энергии»³⁹, что возникает мысль в результате перехода энергии физической в психическую, точнее психофизическую, способную непосредственно эманировать от одного человека к другому. Эта психофизическая энергия представлялась им в виде неких N-лучей, возникающих в мозгу в момент мышления, «которым принадлежит свойство возбуждать мозговые центры другого лица и вызывать в нем соответствующие представления»⁴⁰. Первую реакцию Горького на опыты Котика по передаче мыслей мы находим в его письмах к К. П. Пятницкому. Так, около 15 мая 1908 г. писатель вторично делится своими соображениями в связи с публикацией парапсихолога: «Меня одолевают, может быть, наивные и смешные мысли, но — я все более увлекаюсь ими. Мне кажется, например, что мысль — вид энергии, или вернее, один из видов эманации материи. Что мысль и воля — едино суть. Я делаю отсюда выводы — удивительные, не забывая о том, что они, опять-таки, могут показаться смешными. Но я совсем не мечтатель и фантазер: др-р Котик в своей книжке “Эманация психофизической энергии” — позволяет мне опереться на его опыты. Он не один, на днях я прочитал удивительную книгу Содди о радиоактивности»⁴¹.

У Горького есть любопытная вещь — «Рассказ об одном романе» (1924), в котором для своих целей он оригинально проигрывает теорию Котика. Здесь героине является некий одетый совсем не по сезону «в белом костюме, в шляпе панама, с тростью в руке» и какой-то плоский, не отбрасывающий тень мужчина и объясняет ей, что он есть не что иное как материализовавшаяся «психофизическая эманация» неоконченного создания ее знакомого писателя Фомина, уже давно тщетно пытающегося завершить о нем, Павле Волкове, роман. Эту женщину он тоже принимает за героиню того же романа, с которой его отношения так еще и не выяснены назидательным автором. Вот его разъяснение странного феномена: «Вы представить себе не можете, до чего много в мире воображаемом

таких, как я, вы — и подобных нам,— незаконченных, недорожденных, уродливых существ. <...> На бумаге остается только рисунок образа, а сам он исходит в мир и существует, как я, вы, как психофизическая эманация, результат распада атомов мозга и нервов, нечто более реальное, чем эфир» (16, 123—124). У женщины в конце концов является «желание уничтожить Павла Волкова»: «Зачем нужен он? Зачем вообще нужны неприятные, неудачно выдуманные люди?» (16, 130). Что, кстати, и происходит в финале рассказа: Фомин со стыдом перечитывает свою рукопись, уничтожает ее, а с ней и виртуальный мир таких никчемных, недоделанных психофизических полу-призраков. В такой несколько шутиливой, фантастической форме высказывается мысль об ответственности писателя за создаваемый образ — притом что явно бросается (по аналогии) камешек еще и в высший божественный огород, что столь часто выпускает гулять в мир столь же неудачные, незавершенные, «недорощенные» творения.

Однако вернемся к тем «удивительным» выводам, которые делала мысль Горького, касаясь предельных целей бытия человечества. Для этого надо вспомнить еще одного ученого, идеи которого входили в философскую орбиту писателя: речь идет о французском физике и философе Густаве Ле Боне с его книгой «Возникновение и исчезновение материи». Основываясь все на тех же ошеломивших мир явлениях радиоактивности, он видит в них яркую манифестацию того, что так называемая материя, представляя собой лишь «устойчивую форму внутриатомной энергии», может диссоциировать, дематериализоваться в неустойчивую, в радиоактивное излучение, в электроны, положительные и отрицательные ионы и т. д., чтобы в конце концов превратиться в «таинственный эфир, первый substratum вещей»⁴². В развитии Вселенной он видит гигантские, нескончаемые циклы то уплотнения, конденсации энергии в форму материи, то ее развоплощения, перехода в чистую энергию, в эфир (нечто подобное представлял, кстати, и К. Э. Циолковский).

Похоже, что на Горького особое впечатление произвела констатация Ле Бона: «Наука прошлого была основана на вечности материи, наука же будущего положит своим основанием дезинтеграцию материи»⁴³. Из переосмысленного гибрида нехитрой метафизической концепции Ле Бона и представления Наума Котика о психической энергии, вырабатываемой мыслящим мозгом, Горький строит свою гипотезу «блистательного» финала прометеистического устремления человечества, достаточно подробно изложенную им в беседе с Александром Блоком на скамье в Летнем саду в конце марта — начале апреля 1919 г. («Заметки из дневника. Воспоминания», 1923). Это был русский, *достоевский* разговор о последних

«детских вопросах» — «самых глубоких и страшных». Блок упорно допытывается у Горького, что тот думает «о бессмертии, о возможности бессмертия», и вот Алексей Максимович, наконец, рассказывает, как ему «больше нравится представлять человека аппаратом, перегоняющим “мертвую материю” в “психическую энергию”», вплоть до превращения всего мира «в чистую психику», «чистую мысль», воплощающую «в себе все мышление человечества от первых проблесков до момента последнего взрыва мысли» (15, 331). Блок никак не может понять такого видения, и тогда Горький пытается как бы научно его раскрыть: совсем по Ле Бону, он рисует картину мира как «непрерывный процесс диссоциации материи», распада ее в различные формы энергии — от «явлений света до радиоактивности», дополняя эту картину ярким фрагментом, уже по Коттику, возникновения мысли, психической энергии из «диссоциации атомов мозга», из мозговой материи. Но далее начинается самое интересное: вступает уже собственно горьковская ценностная фантазия. «Я разрешаю себе думать, что когда-то вся “материя”, поглощенная человеком, претворится мозгом в единую энергию — психическую. Она в себе самой найдет гармонию и замрет в самосозерцании — в созерцании скрытых в ней, безгранично разнообразных творческих возможностей» (15, 331—332).

Странное бессмертие, отдаленно чем-то напоминающее восточную нирвану, бессмертие единой психической, духовной энергии, бесследно растворившей в себе все людские поколения, все уникальные, конкретные личности, все живое и неживое, все воплощенное в материальную форму. Недаром Блок усмехается, точно определив: «Мрачная фантазия, <...> жутко!» (15, 332). Тут какой-то обратный предел христианству (и активному христианству Федорова) с его высоким религиозным материализмом: реабилитацией тела, как обязательной составной части воскрешенного, преображенного существа, т. е. спасением целостного духовно-душевно-телесного, личностного состава человека. Тому же Федорову был чужд дурно-спиритуалистический уклон в еретических толках христианства, когда тело признается лишь темницей духа, торжествует платоническая вера в бессмертие лишь души при забвении основного обетования — воскрешения во плоти. Всякую же духовную аннигиляцию вещественности мира Федоров справедливо считал анти-христианским, буддийским искусом.

Горький же, напротив, тяготел к различным еретическим уклонам в христианстве, находя в них нечто для себя близкое и оставаясь абсолютно нечувствителен к метафизическим глубинам православия. Мы находим в его творчестве множество типов сектантов, выражающих те или иные склонения народной религиозности, ду-

ховного поиска. Среди них особое место занимает яркая фигура сильной, умной женщины Марины Зотовой, обрисованной с явным писательским любованием в третьей части «Жизни Клима Самгина». Вот мнение о ней А. Воронского, кому сам Горький советовал обратить внимание на этот том своего романа и его центральную героиню: «Прочитал с большим интересом третий том “Клима Самгина”. По-моему, этот том наилучший. Марина превосходна. Бесспорно, она высказывает некоторые задушевные мысли самого Горького. Противница христианства, монтанская богородица...»⁴⁴.

Верует она у писателя в гностического «Пропатора, Проарха, Эона», в «силу,двигающую разумом из глубины чистейшего духа, отрешенного от земли и плоти» (21, 187). Множество еретических идей, имеющих древнюю генеалогию, намешано в верования руководимого ею хлыстовского корабля, но главное в них — все то же гностическое отталкивание от плоти, «грязной и пакостной», подверженной «болезням, смерти и тлению» (15, 234), и от души, тоже вверженной в страстный плотский соблазн, и экзальтация лишь «бесстрастного» духа. В их мифологии Дух — единственный истинный, высший Бог, от него порождены и Отец, и Сын, более того, становятся те бунтарями против Духа и началом злой материализации мира: «И тогда Саваоф, в скорби и отчаянии восстал против Духа и, обратив взор свой на тину материи, направил в нее злую похоть свою, отчего и родился сын в образе змея. Это есть — Ум, он же — Ложь и Христос, от него — все зло мира и смерть» (21, 319). И то радение о Духе, которое наблюдает из укрытия Самгин, обрисованное выпукло и живописно, подвижно во всех своих жутковато-причудливых ритуалах одним алканием: «Испепелится плоть — узы дьявола — и освободит дух наш из плена оболещений его» (21, 366). И Марина, кормица хлыстовского корабля, и ее «сестры и братья по духу», те из них по крайней мере, кто высказывается в романе, выражают то в более изощренной, то в простой, но единой гностически-хлыстовской стилистике все ту же устремленность к дематериализации мира (энергетизации у Горького), на путях полного и безраздельного торжества чистого и безличного духовного начала.

Однако, наряду с таким духовно-энергетическим, деперсонализированным видением венца творчески-самоустроительного дерзания человечества, приходящим в неразрешимый внутренний конфликт с самим помещением человека в центр бытия, у Горького прослеживается и более личностная линия будущего развития мира, связанная с мечтой об индивидуальном бессмертии.

Человек, мещанин, озорник

Основное разделение, которое Горький проводил между людьми, определялось у него критерием *активности*. В самом общем виде это разделение знаменуется двумя противоположными типами отношения к жизни, выражаемыми Человеком и мещанином. Кстати, само определение «мещанство», «мещанин» в особом расширительно-этическом значении («мещанство, как известный строй души»⁴⁵) получило распространение еще в начале века именно через произведения Горького. Его нередко обвиняли в том, что он имеет в виду не столько определенную сословную группу, сколько целый мировоззренческий комплекс, носителями которого могут быть представители самых различных групп населения. Мещанин осуществляет себя в кругу неизменного животного-природного выбора, где все существование организуется потребностями сытости, покоя, наслаждения, равенства на «золотую посредственность», которые только неистовее подхлестываются сознанием неизбежного конца. Никто, как Горький, не был так неистовым в своих темпераментных определениях и проклятиях мещанству: «им (мещанам.— С. С.) враждебно все, что активно, что проникнуто духом творчества» (24, 37), «мещанство — проклятие мира; оно пожирает личность изнутри, как червь опустошает плод; мещанство — чертополох, <...> оно — бездонно жадная тряпина грязи, которая засасывает в липкую глубину свою гения, любовь, поэзию, мысль, науку и искусство. Болезненный этот нарыв на могучем теле человечества <...> разрушил личность, привив в кровь ей яд нигилистического индивидуализма...» (24, 78). Тип мещанина с его «сытой, законно-зверячьей жизнью» (15, 26) был разработан Горьким с большим проникновением в различных жанрах от сказочно-притчевого, обобщенно ставящего проблему, реалистически-достоверного, требующего погружения в характеры и обстоятельства действительной жизни, до прямой публицистики.

Противостоящий мещанину Человек с большой буквы в полном объеме своих качеств и задач — скорее *образ идеала*, «великая мечта моей души, единственная моя вера»⁴⁶, как чувствовал сам писатель смысл этого образа, патетически явленного в его философской поэме «Человек» (1904) с ее воодушевляющим лозунгом: «вперед! и выше! все — вперед и выше!». В этом рефрене выражен другой, чем у мещанина, фундаментальный выбор своего назначения в мире: быть силой, преодолевающей себя, превосходящей «роковые» пределы, поставленные историей, природой, самой *природой* вещей. А вот весь комплекс мещанских качеств рождается как раз из трусливой упертости в эти пределы, из согласия на них, покорности перед ними. И самое высокое *вперед* связано у Горького с дерзани-

ем Человека победить смерть, зловещий интеграл его бессилия перед разрушительными силами мира. В своем предельном задании на трудном пути «к победам над всеми тайнами земли и неба» он выступает как Борец со Смертью, что всегда стоит пред ним «суровой и черною загадкой». Движет им в этом предельном задании «Мысль — подруга Человека»: «Она в борьбу вступает и со смертью: ей, из животного создавшей Человека, ей, сотворившей множество богов, системы философские, науки — ключи к загадкам мира,— свободной и бессмертной Мысли,— противна и враждебна эта сила, бесплодная и часто глупо злая».

Кстати, первоначально эта поэма и должна была называться «О Человеке и мещанине», и обобщенный образ последнего как антитеза первому возникал в ее конце. Однако, затем Горький убрал эту серую тень Человека, оставив лишь восторженный гимн Шествующему «все вперед и выше». Поэму встретили градом насмешек, писателя в ней увидели на идейных цыпочках, отчаянно экзальтирующего себя в нищезанского сверхчеловека. А вот хорошо лично знавший Горького Леонид Андреев так писал ему о том, что его поразило в поэме: «“Человек” при всей своей возвышенности передает только обычное состояние твоей души. Обычное — это страшно сказать. То, что в других устах было бы громким словом, пожеланием, надеждою,— у тебя лишь точное и прямое выражение обычно существующего. И это делает тебя таким особенным, таким единственным и загадочным»⁴⁷.

Этот идеальный Человек — в отвлечении от часто недостойной его, грязной, жизненной конкретики — так и оставался главной философской верой писателя. С нее он не сходил, ею старался изо всех сил крепиться — по крайней мере в прямом высказывании, в публицистике, в переписке — до конца, вновь и вновь утверждая свое представление о сути Человека, смысле его явления в мир: «Человек — светило, зажженное во тьме хаоса может быть против воли “природы”, случайное творение в безумии ее творчества, но это творение развило и все более развивает в себе способность не только пользоваться силами природы, но одержимо стремлением постигнуть — или, вернее,— придать свой смысл бессмысленной игре этих сил»⁴⁸. Во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов эта его вера сошлась с объявленной задачей созидания нового социалистического человека. В многочисленных статьях и выступлениях (фактически по любому случаю) Горький любил свернуть разговор к вопросу о человеке, об особой его природе, принципиальном его отличии от прочих природных тварей, о роли сознания в мире как новой движущей силы эволюции, о творческом, преобразовательном импульсе его, о природе в ее стихийной, разрушительной и по-

таси как главном враге человека, о второй природе, творимой его руками и умом... Это был первый и главный урок активного, можно сказать, ноосферного миропонимания, который он считал себя обязанным преподать всем: учащейся молодежи, рабочим, молодым писателям, членам советов...

Неистощим он был и в разоблачении того мещанского духа, который противится как бы самой онтологической, эволюционной цели человека: быть сознательным, активным орудием преобразования мира и себя, восхождения на все более высокую ступень власти над стихией, над материей. Изобличение Горьким мещанства как социального явления исследовалось неоднократно. Но почти вне поля зрения оставались философские грани его оценки этого явления. А между тем они совершенно очевидны и для писателя необычайно важны. В «Городке Окурове» (1909) и «Жизни Матвея Кожемякина» (1910) — цельная мещанская философия, представленная изнутри провинциального быта, живых типов, и вместе с тем пронципальная философия мещанства. Жизненное кредо окуровцев, определяющее все их поведение, сводится к пассивному приятию своей земной доли, судьбы, к рабски-суеверному преклонению перед стихийным ходом вещей, перед смертью. Кстати, недаром тут язвительно поминается проповедь «неделания» и «непротivления», призыв просто делать дело жизни Льва Толстого, «замечательного и необходимого философа для уездных жителей». (И тут Горький в известной степени созвучен федоровскому повороту в критике религиозного учения Толстого.) Как резко писал Горький в «Заметках о мещанстве»: «Есть что-то подавляюще-уродливое и постыдное, есть что-то близкое злой насмешке в этой проповеди терпения и непротivления злу»⁴⁹. Нехитрая метафизика окуровцев, над которой надстраивается их разобщенность, зоологическая борьба всех против всех, идиотизм животно-природной жизни, скука и отупение, проходит в стихотворных расхожих лейтмотивах, которые уныло поют об одном:

И поп умрет,
И солдат умрет...

Вотще и втуне наши пени,
Придет смерть с косою своею
И в ярый холод смертной сени
Повергнет радость наших дней!

Глубокий разрез особого промежуточного типа, склоняющегося к мещанину интеллигента дан Горьким в «Жизни Климата Самгина». В данном случае нам интересны только некоторые из сторон этого итогового горьковского произведения. В нем мы сталкиваемся с на-

стоящей «феноменологией духа» интеллигентного сословия, тех ученых, критика слабостей которых в «Философии общего дела» Федорова была в значительной мере близка Горькому. Остановимся чуть подробнее на этой стороне федоровской мысли. В ходе развития первобытная, родственная общность людей разделилась на две сферы, одну — рефлексивно-теоретическую, ту, что представляют ученые, и другую — механически-трудовую, практическую, в которой действуют неученые. Для Федорова отрыв мысли от дела, разделение на ученых и неученых — самое глубокое из всех разделений, царящих в мире. В чистом, предельном вычленении основной порок ученых обнаруживается как пассивно-созерцательное, теоретически-познавательное отношение к миру. Крайним следствием такого отношения становится превращение мира в представление, в фикцию.

Иначе относится к миру большинство неученых — своим практическим трудом они непосредственно вторгаются в безусловную материальную реальность мира. Но действие неученых в мире заперто узкими, прагматическими мотивами. Надо дать ему широкий творческий выход, осветив знанием, одушевив высшей преобразовательной целью. Важное место в этой задаче принадлежит, по Федорову, самим ученым. Хотя они «самое крайнее выражение неродственности», но вместе с тем «сословие, носящее в себе долг, способность и возможность восстановить родство, <...> сословие, в руках коего все разумение, а следовательно и разрешение этого вопроса. <...> В истории, нравственно понимаемой, выделение городского сословия из сельского, ученого из городского не может иметь другого значения, кроме временной командировки»⁵⁰. Целью этой командировки должна стать выработка проекта всеобщего дела. Антагонизм же ученых и неученых, знания и дела, теоретического и практического разумов окончательно преодолевается лишь в самом ходе этого Дела, когда все станут участвовать в познании мира и его регуляции.

«Жизнь Клима Самгина» создавалась в основном в 1920-е годы, годы возросшего интереса к идеям Федорова, контактов с его последователями, переписки с философом и экономистом Н. А. Сетницким, который регулярно посылал ему литературу, исследовавшую различные стороны учения общего дела⁵¹. Особый интерес писателя вызвала работа Сетницкого «Капиталистический строй в изображении Н. Ф. Федорова», Харбин, 1926 (именно по ней Горький цитирует отрывок Федорова в своей статье «О женщине»). Кстати, подсчитано, что среди более семидесяти мыслителей всех времен, мелькающих на страницах «Жизни Клима Самгина», имя Федорова «фигурирует <...> чаще многих и многих фамилий фило-

софов, уступая в этом отношении только именам Маркса, Ленина, Шопенгауэра и Ницше»⁵².

Федоровское обличение главного порока ученых оказалось весьма созвучным мыслям Горького. Как художник-аналитик он блестяще представил в своем романе искусственность ученого сословия, оторванного от народной массы, гордое, умственное превозношение над ней, отделение мысли от дела, в результате чего мысль начинает метаться в множестве теоретических, умозрительных представлений вплоть до того, что сам мир расплывается в мираж. При этом у писателя шло значительное обогащение этого анализа новыми, конкретно социальными чертами.

Горький тщательно прослеживает развитие героя от самого его рождения. Основная складка сделанности, искусственности, неистинности закладывается в нем с детства: уже тогда начинают его готовить в интеллигенты, и он сам вскоре понимает, в какой роли ему предстоит стать мастером. Стараясь угодить своим воспитателям, маленький Клим учится запоминать умные взрослые словечки и фразы, умело пускать их в ход для неожиданного эффекта, для самопревозношения. Утвердить свое «я», выставиться пооригинальнее — постоянная его забота; успехи других, их ум, особенно публично обнаруженный, нестерпимы складывающемуся эгоцентрику, — каждый раз он чувствует при этом, что его будто обкрадывают. Впрочем, и сам он отталкивает от себя сверстников недетским самоконтролем, постоянным умничаньем. Так в психике героя закладывается отчуждение от других — его не любят, потому что он умнее всех! — гордая дистанция повышенной самооценки, «желание научать, критиковать», характеризующие такой тип.

Изощряется кажимость, маска, периферия личности («выдумывать себя»), сюда отливают все силы ума и воли, а внутри растет пустота. Образ внутренней пустоты, «зеркальности» Самгина проходит через все повествование. Заполняется эта полость «набором фраз», системой заученного, чужого отражения мира и его оценки. Это одно из главных прозрений героя: человек — лишь более-менее оригинальный «набор фраз», прозрение, обнаруживающее всю вторичность, ненастоящность всей его среды. Самгин — сам умелый коллекционер такого набора и умеет им блеснуть, заимствует же его у всех особо ярких и совершенно казалось бы несовместимых людей, от философа Томилина, своего делового отчима Варавки до историка Козлова и марксиста Кутузова. Это не значит, что в этом наборе нет верных и глубоких мыслей, но в силу своей заемности и механического соседства, не объединенного единой органической идеей, они становятся похожи на бутафорские фрукты: красиво, похоже, но к еде непригодно. Кстати, рядом с «умничаньем» — стрем-

ление упрощать явление, человека, сводить его к элементарным физиологическим и прочим потребностям, инстинктам, механизмам...

В романе живут и спорят между собой различные течения, группки ученой интеллигенции, но одно объединяет их всех: культивирование в себе сознания высшей расы, «ума», руководящей силы для неученых, для народа, который надо «спасать» как дитя неразумное, «спящее», но могучее и прекрасное, носителя всяческих — издалека — идеализированных качеств. Как его спасти, какими средствами и путями — важнейшая забота бесконечных разговоров, именно разговоров. Весь роман — собственно монтаж неисчислимых разговоров, почти всегда повышенно интеллектуальных, теоретических, умного «словотечения» его персонажей. А какой калейдоскоп книг, статей, модных теорий, старых и тут же создаваемых концепций о мире и человеке, умных, броских афоризмов по тысяче поводов! Голова идет кругом и у героя, и у читателя. На страницы своего романа Горький впускает вихрь теоретически мечущейся «ученой» России, целый «хоровод излишне и утомительно умных». Идеи потеряли свою серьезность, в них блуждают и с ними блудят, часто идет узко профессиональная «игра в бисер». При этом, действительно, нет ни одной идеи, в которой это сословие, оторвавшееся от практического действия, опытной проверки, было бы уверено. И вместе — не признавая ничего окончательно действительным, чаще всего покорно склоняются перед природой и смертью, *законом вещей* (для Горького, как мы помним, качество принципиально мещанское). Как писал об ученых философах Федоров: «Самые скептические системы, сомневающиеся даже в самом сомнении, преклоняются перед фактом действительности смерти»⁵³.

Федоров призывал ученых вспомнить об истинном назначении своего временного выделения из массы народа («временной командировки»), которое заключается в развитии способностей проективного мышления для внесения целей, смысла и направления в практическую деятельность человечества. Горький бросает еще в статье «Разрушение личности» упрек индивидуалистической интеллигенции в том, что она отказалась «от своей великой творческой задачи — организации коллективного опыта в форму идей, гипотез, теорий» (24, 34). Платит она за это ощущением своей конечной никчемности, а сама реальность ускользает от нее как мираж под недоуменный вопрос: «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?».

В романе Горький несколько раз прямо вспоминает Федорова в связи с другой своей темой — о роли женщины в буржуазном, мещанском обществе. Несколько раз цитируется фраза «о не тяжелом,

но губительном владычестве женщины» из статьи Федорова «Выставка 1889 года...». Поводом к ее написанию стало событие Всемирной парижской выставки, открытой в ознаменование столетней годовщины начала революции 1789 года. Многочисленные отчеты о ней Федоров читал в русских и зарубежных газетах и журналах того времени. Статья мыслителя оригинальна по жанру. В ней он разворачивает своеобразный проект показательной выставки, венчающей XIX столетие, что наглядно представит современный общественный строй. По мысли Федорова, эта выставка должна стать постоянной, сохраниться для потомков как своего рода разоблачительный музей.

Философ проводит здесь особый взгляд на капиталистическое, индустриальное производство и весь порожденный им уклад как на такой, который действует по образцу животного царства, по типу животного организма. Не случайно, столь широкое распространение в прошлом веке получает социал-дарвинизм, перенесший дарвиновскую теорию борьбы за существование, полового подбора, выживания и торжества сильного над слабым... для объяснения функционирования общества. Капитализм, по Федорову, поощряет и разжигает животность в человеке, мешая тем самым развитию духовного в нем начала. Здесь в скрытой форме царит половой и естественный подбор. Мануфактурная промышленность, производство «мануфактурных игрушек» служит прежде всего половому подбору, украшению «самцов» и прежде всего «самок», обслуживает общество жизненных удобств и развлечений. Особенно наглядно истина подобного взгляда видна в современном обществе потребления с его сексуализацией массовой культуры, литературы, кино, телевидения, откровенно работающих на половой подбор. Обратной стороной индустриализма, подчеркивал Федоров, является милитаризм, накопление орудий захвата и разрушения, война, борьба за рынки сбыта «мануфактурных игрушек», за наибольшее владение ими, т. е. в целом особая форма естественного подбора.

Из всего наследия Федорова Горький особо выделял эту статью, ценил выразительно представленный в ней образ общества «полового и естественного подбора», в котором роль науки низводится до уровня служанки индустриализма и милитаризма. В статье «О женщине» (1930) Горький цитирует следующую выдержку из работы Федорова, признав в ней «значительную долю дурной истины»: «Наша местная всероссийская мануфактурно-художественная выставка 1882 года была близка к истине, она почти открыла, кому служило и служит то общество, выражением которого была всемирная выставка 1889 года, она открыла это, поставив при самом входе на выставку изображение женщины (или — лучше — дамы, бары-

ни, гетеры, будет ли это наследница Евы, Елены, Пандоры, Европы, Аспазии...) в наряде, поднесенном ей промышленностью всей России, из материй, признанных, вероятно, наилучшими из всех, представленных на выставку,— изображение женщины, созерцающей себя в зеркале и, кажется, сознающей свое центральное положение в мире (конечно, европейском только), сознающей себя конечную причину цивилизации и культуры»⁵⁴.

В «Жизни Клима Самгина» эти мысли Федорова проходят одним из лейтмотивов романа: женщина разжигает половые страсти, вокруг нее вращается массовое искусство, а целая индустрия нарядов и украшений служит ей. Такой вульгарной женщиной-вамп, идолом общества полового подбора, превращающей человека «в лошадь», здесь выступает Алина, опереточная актриса и дорогая кокоетка. В последней части романа Самгин едет в Париж, где парады дорогих экипажей, нарядных женщин, витрины магазинов, жизнь улицы — все обнаруживает себя как царство женщины: «текстиль, ювелирное, портновское дело, домашняя обстановочка и всякий эдакий “артикль де Пари” — все это кокоточки двигают». В голове Самгина всплывают в очередной раз мысли из чужого для него мировоззрения, обрывки которого как все яркое и сильное он включил в свою «систему фраз»: «“Да, здесь власть женщины выражена определеннее, нагляднее. Это утверждается и литературой”».

Вспомнив давно прочитанную статью философа Н. Федорова о Парижской выставке 89 года, он добавил: “И промышленностью”» (22, 101).

В письме от 24 ноября 1923 года Роллан спрашивал Горького: «Обогатили ли Вы вереницу литературных типов новым, единственным в своем роде существом — уникалом, способным сохраниться в веках?»⁵⁵. Сам Горький на этот капитальный вопрос для всякого большого, тем более выходящего в классики писателя, так и не ответил Роллану. Оставалось думать об этом исследователям его творчества. Похоже на то, что таким типом не может быть ни излюбленный им Человек, больше декларированный как идеал в художественно малоудачной поэме, в речах шулера Сатина в «На дне» (хорош, однако, проповедник!), в публицистике и переписке, ни, пожалуй, и мещанин, также в чистом виде конструкция более философская, чем художественно воплощенная. Конечно, в его творчестве предстает разнообразная галерея человеческих типов: это и босяк, и купец, и интеллигент, и зритель, и чудак, и утешитель, и мать... Но какой из них только *свой*, отмеченный уникальной художественной печатью человеческий тип, через который писатель особенно душевно выражает какую-то интимно для него важную сторону истины, такой тип, который писателю не так часто удается со-

здать? Обычно этот созданный тип и сам творец встают затем во взаимно узнаваемые отношения: гоголевский «маленький человек», тургеневские женщины-дворянки, лесковские праведники, некрасовские крестьянки, «подпольный человек» Достоевского, платоновские «душевные бедняки», герои-искатели и преобразователи, шукшинские чудачки, распутинские старухи... Есть ли *один* такой тип у Горького, назвать который значит назвать самого писателя? Может показаться — все же нет, как, кстати, нет такого, скажем, у Пушкина или Толстого, художников по-преимуществу объективных, захватывающих целое бытия. И вместе — все же выделяются из пестроты явленных им фигур пропадающей в тине повседневности, мечущейся, блуждающей и вместе пробивающейся к уму и мысли, взыскующей высшего смысла низовой России два типа и характера. Один — это прежде всего автобиографический герой трилогии, самообучающийся, носитель пытливого, путешествующего сквозь жизнь, людей, книги сознания, мучающийся мукой понять людей и мир, растущий и преодолевающий обстоятельства и самого себя герой, по внутреннему пафосу близкий к идеалу Человека. Из гуши народной жизни, сквозь все жизненные тернии — к высотам дерзающей мысли и творчества — такова парабола рисунка этого образа. Назвать его одним словом затруднительно, зато второй тип получил у А. Воронского точное обозначение: *озорник!*

Рассматривая произведения Горького 1922—1926 гг., Воронский отмечает, что пишет он «теперь больше всего об озорниках», и это «не случайно и целиком соответствует основному художественному настроению писателя этих лет». Более того критик увидел в этих произведениях, явленных часто в жанрах очерка, заметки, воспоминания, страниц из дневника, «завершенность, додуманность “озорного” мироощущения», выражение «сокровенных мотивов <...> творческой тридцатилетней работы»⁵⁶ Горького.

Чтобы подойти к сути этого образа, вспомним еще раз основную философскую оппозицию Горького: *природа — человек*, — ее отмечает и Воронский: «Очень часто писатель живописует природу так, как будто за всем окружающим, за всем видимым притаилась и незримо подстерегает человека враждебная, коварная сила: в любую минуту она может нарушить порядок и устойчивость сущего. <...> Тысячью смертоносных опасностей угрожает человеку этот безликий, безумный и бездушный хаос. Прочным и надежным во вселенной является только человек»⁵⁷. Против хаосогенной, слепой стихии, против несущего гибель природного порядка бытия Горький поставляет только человека, стремящегося «взнуздать, подчинить себе» эту стихию. Сколько оптимистической апологетики Человека, его миссии в природе несется с публицистических

страниц горьковских писаний! А вот в художественном творчестве резко и неудобно вылезает уже обратная сторона человека, и бросает она смущающую и несколько ироническую тень на великолепный, гордый идеал Человека. Сколь ненадежен здесь сам человек, колеблем всеми ветрами, тосклив, чуть ли не абсурден, никчемн или «неосмысленно» буен, распялен между низменными инстинктами и проблесками разума! В «Заметках читателя» (1927) Горький призывает человека *удивляться самому себе*, видя в этом чуть ли не основное свойство, какое он должен в себе пестовать. Уважать человека, любить его — прекрасное понукание в поле обессиливающей волю девальвация идеи человека, свидетелем которой был уже Горький. Но удивляться себе как венцу бытия, «во всей полноте своих творческих сил» (24, 270), пожалуй, более чем преждевременно... И чувство неловкости и несогласия с Горьким в этом чрезмерно захлебывающемся призыве, кстати, выразил Пришвин в своем дневнике. Но интересно, что в художественном пространстве своего творчества тот же Горький перед лицом человека *удивляется* совсем другому: путанности его природы, ее вывертам и безднам, ее бессмысленным причудам и пустому расточению сил... (Отметим тут же еще одно противоречие Горького-публициста, убежденного рационалиста и западника, и Горького-художника с его тягой к стихийному, иррациональному, запутанному, озорному — как раз в русском характере.)

Именно в художественном пространстве идет мощная коррекция прекраснодушной веры в самоопорного, прометеистского Человека, что «звучит гордо». Нижегородский миллионер, владелец лесов, пароходов, барж, «крупный торговец хлебом», ворочающий огромными капиталами и множеством людей, старообрядец Бугров, натура сильная, колоритная, умная, с «почти религиозным отношением к труду» (черта драгоценная для автора) и вместе — весь в томлении и скуке приближающейся смерти, задумывающийся о страшном и вечном, так говорит о предмете тоже «почти религиозного» поклонения Горького: «А, ведь, человек — страшен! Ой, страшен человек! Иной раз — опамятуешься от суеты дней и вдруг — сотрясется душа, бессловесно подумаешь — о, господи! Неужто все — или многие — люди в таких же облаках темных живут, как ты сам? И кружит их вихорь жизни так же, как тебя» (15, 221).

В рассказе «Голубая жизнь» (1924) молодой мещанин Константин Миронов, живущий сиротой, — недавно потерял и мать-пьяницу, что грубо всех в доме третировала и заедала, и отца-чудака, изобретателя всяких штук-игрушек с обязательным нелепым вкраплением, вроде глобуса, крутившегося под мелодию «Чижика-пыжика», — не выносит окружающего животного идиотизма («Все из-

вестно: родятся, женятся, народят детей, умрут. Пожары, воровство, убийство. <...> Не хочу я ничего этого!» — 16, 252), уходит весь в «мечту о певучей, голубой жизни», которая грезится его воображению, напичканному *романтическим* беспорядочным чтением, в виде далекого Парижа, «города веселых людей и необыкновенных приключений» (16, 228). Именно в его тихое, пассивно-мечтательное существование — вот, правда, к ужасу добропорядочных соседей свой дом в голубой цвет перекрасил! — и вторгается настоящий «озорник» (так его все в поселке и зовут), столяр Каллистрат, начавший с того, что стал выводить детем по свежевыкрашенному голубому фасаду надпись «Дом сумасшедшего». В ответ же на неожиданную незлобивую реакцию так прилипает к молодому человеку, что превращает своей неусыпно докучливой, озорной опекой жизнь его в настоящий ад.

Озорует же — хулиганит Каллистрат, как дышит, всюду, где придется, и над теми, кто попадает под руку. Что им движет в его нелепых выдумках и проказах (за что его «даже судом судили»), он объясняет сам: главное, *скука, скука* (единственный бог, которому он служит вместе с чертом), и очень уж хочется всех удивить, «озадачить», преподнести некий нонсенс, абсурдик, пусть «спотыкаются на ходу»... В день похорон матери он устроил свое юродивое представление, вполне предвосхитив постмодернистские перформансы: «вынес на улицу горшок сметаны и, макая в нее масляную кисть, стал мазать забор своего сада» (16, 230), отвечая любопытствующим, спокойно и серьезно, что, мол, краски не нашлось. Чего больше в его озорстве, в диких, шокирующих действиях: полу-бессознательного протеста против бессмысленности жизни и смерти или непрерывного буйно-дурашливого отвлечения-развлечения от скуки такой бессмысленности? «Ерунду <...> тоже понимать надо», — как будущий теоретик абсурда толковывает сей народный практик чепухи своему несчастному подопечному. «Я люблю шум, кавардак люблю, мне любезна всякая кутерьма и чтобы люди ходили вверх ногами» (16, 265). И все это в избытке и неотступности вносит он в жизнь нежного, мечтательного сироты, доведя того до мании преследования и полного сумасшествия. Удивительно точно передает писатель логику его маниакальной идеи. В помраченном сознании Миронова фигура Столяра вырастает в мифологический масштаб, принимая облик того, кто вместо Бога правит заведенной круговертью земной жизни: «Бог, — тот, обыкновенный, их (людей). — С. С.) бог, — объясняет он врачу, — не обращает на них никакого внимания, и всем командует Столяр, вы, конечно, знаете! Вы знаете — я первый понял Столяра, он — дьявол пустяков, кутерьмы, дьявол кавардака. Он выдумал свадьбы, моченые яблоки, пьянство, пироги с

рыбой, игру в карты и все, чего я не люблю, не хочу, не хочу...» (16, 278—279). Временное сумасшествие — критическая точка конфликта Миронова с миром; излеченный, он сломался и погас, не просто примирился со «спокойной, жвачной жизнью», а вышел в тип «большого жоха», расчетливого владельца переплетной мастерской, эталонное олицетворение пошлого здравого смысла, которого «уже никто и ничто не сведет с ума» (16, 282).

Но главные герои рассказов Горького 1922—1925 гг., а также многочисленных этюдов, зарисовок, портретов, очерков, созданных на основе дневниковых записей и воспоминаний о встречах с реальными людьми (книга «Заметки из дневника. Воспоминания», 1923), — вовсе не остепенившиеся мещане или «новые люди», нацеленные на изменение жизни. Как писал тот же Воронский о Горьком: «О Павлах и новой обстановке он молчит, зато с исключительным старанием отыскивает странное, чудное и озорное»⁵⁸. В типе озорника, упорно разрабатываемого в это время, есть явная нигилистическая подкладка: некая глубинная оскорбленность абсурдом смертного или социального бытия, выходящая в сознательное, эстетическое культивирование причудливых выкидонов, пестрой чепухи, шутовства, бессмыслицы. Искус вообще послать эту жизнь ко всем чертям прослеживается в том особом влечении к огню, к зрелищу ослепительного уничтожения всей материальной наличности, которое так магически притягивает людей у Горького. Никто, пожалуй, так удивительно, с такой невероятной роскошью красок, как он, не обрисовал стихию торжествующего огня, не вывел таких любопытных фигур «огнепоклонников» и поджигателей (см. очерк «Пожары» из «Заметок из дневника. Воспоминаний»).

В этой россыпи вещей *малого жанра* писатель как будто взялся прощупать человека на его пределы, пределы его иррационального своеволия, его извращенного бунта против самих смертно-природных *условий человеческого существования*, его преступных импульсов, всего того, что требовалось для испытания на прочность самой идеи Человека. В этюде «Люди наедине сами с собой» писатель описывает всякие подсмотренные им нелепые, «безумные» жесты и занятия людей, выявляющие какие-то гложущие их метафизическую скуку и абсурд. Горький въедливо исследует психологию провокатора, раздвоенного, «запутанного человека», странную тягу «кому-нибудь какую-нибудь пакость сделать — самому ближнему» («Карамора»). Он выводит фигуру палача, а также типы убийц, причем убийц не бытовых или идейных, революционных, а своего рода метафизических маньяков, заставляющих в какой-то мере вспомнить — по своей мотивации — некоторых героев Достоевского. Тихий, аккуратный, одинокий учитель чистописания открывает

ся, по оставшимся после его смерти записям, методичным охотником-убийцей за случайными людьми («Учитель чистописания»). А ломовой извозчик Меркулов обнажает внутренний импульс таких осуществленных страшных наваждений: однажды почти нечаянно убив человека, он пронзается шокирующим, оскорбительным открытием: как, оказывается, «непрочен» человек, любого можно раз — и уничтожить, как муху, а значит, и его самого любой может вмиг жизни лишить — и вползает в него жуткий страх за свою жизнь и жгуче подмывает на другом еще раз испытать «из любопытства» свое открытие, что он, кстати, дважды и не удерживается совершить («Испытатели»). «Очень соблазняет эта взаимная беззащитность» (15, 249) — исповедуется автору другой герой этого же очерка банщик Степан Прохоров, испытывавший на себе ту же смертоубийственную идею-фикс. Этот Степан — тоже тип своего рода тяжелого метафизического «озорника»: озорует он, правда, как и Меркулов, все больше с собой, на себе ставит опыты, с Богом считается: все-то он был слишком удачлив в жизни, «дай-ка попробую бесчестно жить, что будет?», «из любопытства» в воры пошел, а там и «мыслишка» стала нарывать в сердце занозой: «Человека убить мне, что ли? <...> Ведь вот собираюсь я человека убить, подобного мне, и очень просто могу убить. Как же это? Молчит господин бог...» (15, 247, 248).

Бывший доктор, Аркадий Рюминский, бросивший налаженную жизнь и ушедший в бродяги, уже как истинный душевный прозектор тонко и остро вскрывает самую глубокую причину нигилизма в человеческой природе: «С первого же курса, препарирова трупы, я задумался о ничтожестве человека, почувствовал чью-то злую иронию надо мною, и у меня стала развиваться брезгливость к людям и отвращение к себе, человеку, который обязан быть трупом» (15, 181). И тот же Рюминский делает из *трупной* неизбежности такие «нравственно»-практические для себя выводы: «Мораль — проста: если я осужден на смерть, я имею право жить как хочу. Человеческие законы совершенно не нужны мне, если стихийный закон всеобщего уничтожения обязателен и для меня» (15, 183). И он, не «отверженный», а «отвергнувшийся», «раскланялся» с культурой и людским общением, выломился из мещанского автоматизма жизни, ушел в свободное бродяжничество с разомкнутым, непредсказуемым будущим: «Я не знаю, что стану завтра есть, что буду делать, с какими людьми позволю себе говорить» (15, 181). Характерен интерес Горького к таким обочинным, странным людям, добровольным бродягам, протестантам и озорникам; о них собирал он еще в девятисотых годах газетные сообщения, заметки, рассказы, но они у него пропали при аресте 1905 года. И другой близкий тип «оригинального бро-

дяги», бывшего дворянина, некоего Башки, выведен рядом с Рюминским в очерке «Чужие люди». Особый интерес представляет его классификация чертей, этакая живописно-поэтическая мифологизация тех бесовски-ложных внушений, которые так неодолимо проникают в смертных людей. Тут у него и «черти лиловые», распространители скуки; и «черти голландские» — «черти неосмысленного буйства»; и «драповые», «друзья пьяниц»; и «черти клетчатые», пересекающие «пути человека, куда бы он ни шел»; и «черти колокольного звона», влекущие к распутству; и самые страшные «черти лунных ночей», внушающие человеку «неотвязную мысль о его вечном одиночестве» и посмертной пустоте. Да, сильны эти черти над человеком, говорит Горький своими произведениями, и удастся ли ему уйти из-под серой, тягостной их власти?

Смерть. Бессмертие

То, что для Горького *смертность* человека, томящая его *скука*, ощущение *бессмысленности* бытия, *нигилизм*, возникающий на почве внутреннего холодного отчаяния в спасении от смерти, стянуты в один узел, безусловно. Марина Зотова так прямо и сопрягает: «Скука и есть смерть» (21, 188). Атмосферой, «невидимым облаком истечений» уходящего из жизни Бугрова с его грустно-безнадежным «Скоро... Умирать...» был густой «незримый дым» скуки. А в очерке «Лев Толстой» (1919—1923) самый глубокий, потаенный Толстой предстает человеком, который «с величайшим напряжением всех сил духа своего, одиноко всматривается в «самое главное» — в смерть» (14, 280), всматривается, пытается понять ее, справиться с ней, заклясть разными религиозно-философскими рецептами и не может... И чует в нем Горький тщательно скрытое «нечто», «что-то вроде “отрицания всех утверждений” — глубочайший и злейший нигилизм, который вырос на почве бесконечного, ничем неустранимого отчаяния и одиночества, никем до этого человека не испытанного с такой страшной ясностью» (14, 280). Горький приводит такие слова Толстого: «Если человек научился думать,— про что бы он ни думал,— он всегда думает о своей смерти. Так все философы. А — какие же истины, если будет смерть?» (14, 281). Впрочем, в «Исповеди» у Толстого прямо сказано: «А истина — смерть». В случае с Толстым при его титанически развитой личности мучительный парадокс человека, царя природы, и одновременно жертвы любого микроба, был особенно жгуч — отсюда и его «арзамасский ужас», сковывающий страх, страшное недоумение, «духовная тоска» и душевный столбняк перед лицом смерти, и подмеченная Горьким абсурдная надежда на чудо: вдруг для него, такого великого и исключительного, природа тоже сделает исключение («Иногда казалось,

что старый этот колдун играет со смертью, кокетничает с ней и старается как-то обмануть ее...» — 14, 282). Кстати, недаром Горький все это заметил в Толстом — то что в себе носим, то только и можем так пронизательно увидеть в другом.

В одной из своих вещей, названной «Из воспоминаний» (1917), Горький описывает, как в жалком декоре, «в тесной, грязненькой кухне» умирал его шестидесятилетний знакомый, человек мужественный и достойный, из тех, «кто всю жизнь ищут применения своим недюжинным силам и умирают, не успев израсходовать себя» (14, 217). Зрелище «подлой игры смерти», неуклонного уничтожения человека прямо на глазах, вызывает у автора чувство «острой обиды»: «Я вижу, что, может быть, через несколько минут этот человек замолчит, погаснет, но — как трудно поверить в это! Потом я думаю, что когда-нибудь люди победят смерть. У меня нет иных оснований верить в победу над смертью, у меня только одно основание — вот, умирает человек, и это так просто, так ненужно» (14, 219). А вот в каких близких, только более острых чувствах исповедуется Горький Роллану в письме от 26 мая 1934 г.: «Смерть сына для меня — удар действительно тяжелый, идиотски оскорбительный. Перед глазами неотступно стоит зрелище его агонии, кажется, что я видел это вчера и уже не забуду до конца моих дней эту возмутительную попытку человека механическим садизмом природы»⁵⁹.

Отношение к смерти становится тем явным показателем, который отделяет Человека от мещанина или нигилистического озорника. «Проповедь смерти полезна ему (мещанину.— С. С.): она вызывает в душе его спокойный нигилизм и — только. Острой пряностью мышления о гибели всего сущего мещанство приправляет жирную и обильную пищу свою, побеждая пресыщение свое, а клиенты его, певцы смерти, господа Смертяшкины, действительно и неизлечимо отравляются страхом ее...» (24, 70). В «Русских сказках» (1912, 1917) писатель развил этот образ в блистательную пародию. Поэт Евстигней Закивакин драпирует себя в глубоко «идейный» псевдоним Смертяшкина. Такая позиция обязывает; могильные тона, тоскливая безнадежность и извращенное сладострастие всеобщей гибели, пошлейше размененное с десятых рук, напояет все его жизненное и сентиментальное поведение, его «поэзы»:

Со всех точек зрения
Мы только жертва тления.

Упоенное преклонение перед смертью Горький считал принципиально мещанским. Как важнейшее качество психики и мироощущения мещанина, оно широко развернулось и в его «прощальном романе» «Жизнь Клима Самгина», сосредоточась в ряде образов, в

частности, в одном из наиболее ярких — позирующей декадентки Нехаевой, воистину, госпожи Смертяшкиной.

Тут кстати привести интересное замечание К. Федина в связи с анализом одного из последних значительных художественных созданий Горького, его пьесы «Егор Булычев и другие» (1932). Речь идет об отчаянном протесте героя против смерти. Именно его реакция неприятия «курноски», выход к последним вопросам: «что значит смерть?», «за что смерть?», «зачем?», по мнению Федина, возвышает Булычева над его купеческо-мещанской средой, пробуждает в нем человека: «Булычев поднял бессильный бунт против смерти. Он обвинил в несправедливости к человеку докторов, знахарей, юристов, попов, бога и черта. Наивный, отчаянный и темный вызов всему святому в отместку за несправедливость к нему, Булычеву,— это и есть то, что сделало его из зверя человеком»⁶⁰.

Что же противопоставила горьковская мысль мещанской трепетной апологии смерти? В цикле рассказов «По Руси» (1912—1917), где писатель, по его собственному признанию, стремился «очертить <...> некоторые свойства русской психики и наиболее типичные настроения русских людей»⁶¹, есть два произведения, названия которых говорят сами за себя: «Кладбище» и «Покойник». Какие же настроения, если и не совсем типичные на первый взгляд, то весьма любопытные встречаем мы здесь? В рассказе «Кладбище» выведен один из народных самодумов, искателей и чудаков с какой-то своей заветной идеей или планом переустройства жизни. На этот раз действие разыгрывается буквально на кладбище, а встретившийся автору немолодой уже человек, отставной поручик Савва Хорват, излагает свои взгляды на умерших и значение места их последнего упокоения. «Кладбище, я говорю, должно знаменовать не силу смерти, а победу жизни, торжество разума и труда», — провозглашает он мысль, так, кажется, и сошедшую со страниц «Философии общего дела». *Кладбищенский* фокус федоровской оптики был повернут к тому же «торжеству» жизни и труда, только суть этого торжества выражалась мыслителем с предельной ясностью: «Если религия есть культ мертвых, то это не значит почитание смерти, напротив, это значит объединение живущих в труде познания слепой силы, носящей в себе голод, язвы и смерть, в труде обращения ее в живоносную»⁶².

Горьковский герой набрасывает такой необычный план переориентации социального уклада, который близок некоторым проектам общего дела. Так Федоров призывал «ввести в историю каждый городок и село, как бы незначительны они ни были»⁶³. Развивать изучение местной истории — считал мыслитель — необходимо так, чтобы буквально каждый житель нашел свое место в этом дви-

жении, смог проникнуться знанием, какое участие его отцы и деды, его родные места принимали в общей истории страны и мира. Тогда не только любое поселение, но и буквально каждый человек — историческая личность. И главное при этом, чтобы за следами прошлого, историей предков, и дальних, и ближних, вставали — вначале в памяти — их живые, единственные образы. И любой еще живущий стал бы сам предметом самоисследования и исследования, предметом истории. Именно такое знание, делающее историю близкой и святой для каждого, Федоров называл «отечествоведением». А теперь послушаем Савву Хорвата: «Представьте себе, что каждый город, село, каждое скопление людей ведет запись делам своим, так сказать — “Книгу живота”, не сухой перечень результатов работы, а живой рассказ о прижизненных деяниях каждого человека,— рассуждает доморощенный философ и продолжает чуть ли не в духе федоровского нравственного императива.— Я должен знать, за что положили свою жизнь люди, я живу их трудом и умом, на их костях». В утвердившейся логике культуры прославляются и духовно увековечиваются только выдающиеся, а остальные идут в безличную и безразличную труху бытия, сливаясь в анонимной массе разве что современников великих, жителей такой-то эпохи, века и страны. Федоров (как и герой Горького) берет сторону последних, становится их голосом и ходатаем. Выстроить историю как синодик, поминальный список всех умерших, обрастающий конкретными чертами бывших личностей, для Федорова — предварительный этап их реального восстановления.

Конечно, герой «Кладбища» не дотягивает до размаха и цельности идей общего дела («Проекта у меня, разумеется, нет, это просто — так... мечта!»). Савва Хорват мечтает, чтобы могильный памятник отражал уникальные черты и способности усопших, пусть самые простые и бытовые. Зачем? Он лишь общо, но знаменательно возглашает: «Не забывайте ушедших!» А лирический герой «Покойника» вершиной своего проникновенного раздумья у одра умершего предлагает читателю следующее: «Уважительно и ласково думается обо всех людях земли: все призваны таинственной силой, в них живущей, победить смерть, вечно и необоримо претворяя мертвое в живое, все идут смертными путями к бессмертию, поглощает людей сень смертная и — не может поглотить».

В статье «Разрушение личности» Горький прямо, от своего собственного «я» выдвигал то истинно-народное, уходящее корнями в первобытно-общинный коллектив отношение к смерти, о котором неоднократно писал и Федоров. В таком коллективе — размышляет писатель — создавалась особая психическая среда, чутко переживавшая незаменимость каждой человеческой единицы, неотделимой

от единого целого рода. Исчезновение любого человека, происшедшее от вторжения стихийных сил природы, болезни, смерти, приводило к убыли физической и духовной энергии коллектива, рождало горе и печаль, стремление «противопоставить силе смерти всю силу сопротивления коллектива и естественное желание борьбы с нею, мести ей». Эти всеобщие чувства и переживания «слагались во единое, бессознательное, но необходимое и напряженное желание — заместить убыль, воскресить отошедшего, оставить его в своей среде» (24, 28).

Такой воскресительный и жизнеутверждающий импульс был потерян в ходе разложения первобытной общности, когда как отмечал Горький в докладе на Первом съезде советских писателей (во многом повторявшем схему развития, представленную еще в «Разрушении личности»), «голова оторвалась от рук, мысль — от земли, <...> труд от мышления (27, 305), пошло развитие классового строя, отщепление от целого отдельной личности и постепенное ее оскудение. Индивидуалистическая личность была целиком занята своей борьбой за право на свободу своего развития (и блуждания, следовательно), усилием эгоистически осуществить себя как полноживущую личность, объявляющую весь круг земной. Наиболее философски цельное выражение такой идеал получил в фаустовском типе человека. Однако в своих попытках индивидуалистического самоутверждения личность неизбежно терпела неудачу, порождая «космический пессимизм», «мировую скорбь».

Только народ — утверждает писатель — в фольклоре, в своих сказках и легендах создавал «фантастические гипотезы» преодоления природных, роковых границ и пределов, о которые разбивалось счастье индивидуума. Лишенные права мыслить в труде («идеологическое мышление оторвалось от технологического», по Горькому, отрыв ученых от неученых, теории от практики, по Федорову) трудящиеся массы создали свои особые *идеи*, представления коллективной мечты, воплотив их в фольклорные образы господства над стихиями, овладения воздушным пространством, метаморфозы вещества, живой и мертвой воды... В народно-фольклорных образах от Геркулеса, Прометея, Микулы Селяниновича, Святогора до Василисы Премудрой, Ивана-дурака и «наконец,— Петрушки, побеждающего доктора, попа, полицейского, чорта и даже смерть», во всех этих образах, говорил Горький в докладе «Советская литература», «гармонически сочетались рацию и интуиция, мысль и чувство» (27, 305). Здесь же он подчеркивал, что «фольклору совершенно чужд пессимизм. <...> коллективу как бы свойственны сознание его бессмертия и уверенность в его победе над всеми враждебными ему силами» (27, 305). В наброске 1935 года «К проек-

ту программы для литкружков» Горький советует начать изучение литературы с фольклора, с «фантастических» мифов и сказок, которые «говорят о превращении материи из одной формы в другую, <...> о быстроте перемещения по земле и полетах в воздухе, <...> о стремлении увеличить продуктивность труда, развить физическую силу человека, ускорить рост хлеба и других плодов земли, о стремлении преобороть болезни и смерть, воскрешать мертвых», подчеркнув великое значение этих проективных народных гипотез тем, что они «частью уже превращены трудовой практикой в действительность, частью практически развиваются, например, у нас, в области биологии, путем комплексного изучения человеческого организма,— задача, которая поставлена сов[етской] властью перед ВИЭМ»⁶⁴. В статье «О формализме» (1936) еще раз, вернувшись к своей излюбленной идее о ценности народного фольклорного мышления («Идеи, почвой которых оставался труд, должны были принять и приняли характер сказочный, фантастический, но все-таки оставались трудовыми, исходящими из уверенности в победоносной силе труда» — 27, 524—525), Горький призывает философию заняться фольклорными идеями, увидеть в них своеобразный *проект*, требующий своего осуществления в творчестве самой жизни сознательно-трудовым усилием всех.

Горький сам писал и сказки, и легенды, широко используя выработанную народом поэтику мечты, образного иносказания. Вспомним его раннюю сказку «Девушка и смерть» (1892), ставшую после известного отзыва о ней Сталина во время одной из авторских читок («Эта штука посильней, чем “Фауст” Гете») по критическому к ней вниманию чуть ли не актуальнейшим литературным явлением 1930-х годов. «Тема смерти, так же как и тема любви,— писал Горький в статье «О “Библиотеке поэта”» (1931) — “вечная тема”. У нас на эту тему писать стихи не принято, я не знаю — почему? Помоему, не следует забывать, что убеждение в неустранимости смерти — тоже очень полезное и даже утешительное убеждение в буржуазном обществе, где люди не дороги друг другу...» (26, 184). Алексей Максимович этой темы не обходил и решал ее неожиданно и смело. С этой точки зрения философская сказка молодого Горького интересна не столько образом девушки, утверждающей знакомую и неоднократно развивавшуюся мысль о бестрепетности любви перед лицом смерти. (Впрочем, за таким бесстрашием часто стоит ловушка природы, разжигающая любовное опьянение, служащее *ее* целям продолжения рода, до полной анестезии чувства личного самосохранения.) Нет принципиальной новизны и в финале сказки, где «Любовь и Смерть, как сестры, ходят неразлучно до сего дня» — диалектическая связанность любви и смерти по-разному просвечи-

валась искусством не раз. По-настоящему смел и самобытен здесь образ Смерти, скучающей своим ремеслом, презирающей людей, безропотно идущих на «тухлое мясо», над кем неизменно без разбора звучит одно: «Со святыми упокой». Снятся ей и «нехорошие сны» о своем родителе Каине и его правнучке Иуде, карабкаются те из смрадного болота, взывают к Господу о прощении своих грехов. Ответ им дан такой, который вовсе не считает Смерть вечной и неизбывной силой бытия, предполагает необходимость ее уничтожения, а вместе и единственную возможность искупления зла в самых его истоках.

— Знай,— доколе Смерть живое губит,
Каину с Иудой нет прощенья.
Пусть их тот простит, чья сила может
Побороть навеки силу Смерти.

Смерть, воистину, здесь лишь мера человеческой слабости, разобщенности и эгоизма. Но не девушке с ее самоулаживающейся замкнутостью от мира жизни и людей: «Обнимет милый, Ни земли, ни неба больше нет... И ни бога, ни людей не надо!» — победить смерть.

Так кто же может быть этим победителем? Вспомним одну из последних сцен четвертой части «Жизни Климса Самгина», происходящей уже накануне Октябрьской революции. Хозяин салона, писатель Леонид Андреев проповедует вселенский пессимизм, тщетность попыток разломать «железную клетку неразрешимых тайн жизни, жизни, из которой один есть выход — в смерть» (22, 500). «Это, знаете, какая-то рыба философия, ей-богу», — отвечает ему случайно здесь присутствующий молодой рабочий и продолжает: «Космические вопросы эти мы будем решать после того, как разрешим социальные. И будут решать их не единицы, устрешенные сознанием одиночества своего, беззащитности своей, а миллионы умов, освобожденных от забот о добыче куска хлеба...» (22, 500, 502). Только созидание единого коллектива человечества, направившего свою совокупную психофизическую энергию на покорение разрушительных, стихийных сил природного мира, может привести к реальной победе над распадом и смертью, осуществлению той мечты доброго всемогущества человека, которую народ спрятал в свои сказки, поверья и легенды — эту веру Горький будет с постоянным упорством повторять до конца.

Ему очень хотелось верить, что революция, несмотря на ее столь разочаровывающий дебют, все же сумеет открыть эти дали. 30 марта 1920 года писатель выступает в рабоче-крестьянском университете с лекцией «О знании». И прежде всего стремится осенить молодые души своей верой, дать ее как высший ориентир. Он начина-

ет с философского основоположения: природа создает человека как орган своего самосознания, самопознания и конечного преображения, подчеркивая мысль, что все «на поверхности земли — это наши труды, труды наших предков. Это все кость, плоть и кровь живых людей». И наконец, самое главное: вливает убежденность в силу человеческого разума и знания, творческого начала в человеке, который «со временем будет настолько острым и мощным, что очень вероятно (и об этом многие думают и теперь) даже физического бессмертия добьется человек...

Если вы подумаете над этим, товарищи, то вы увидите, что в данном случае человеческий разум объявляет войну смерти, как явлению природы. Самой смерти. Мое внутреннее убеждение таково, что рано или поздно, может быть, через 200 лет, а может быть, через 1000, но человек достигнет действительного бессмертия. Я не вижу пределов мощи человеческого разума, я не вижу пределов работе его, я не вижу пределов его творчеству». Вновь и вновь он разворачивает такое видение высшей цели, которое должно укрепить присутствующих тут юношей и девушек в бытии, в их практическом действии, не дать им впасть в метафизический пессимизм, в бессмысленное озорство, во все те выверты, которыми так изобиловали его собственные герои, люди «старой» России: «Может быть, он (человек.— С. С.) и межпланетные пространства победит, победит и смерть, и все болезни свои, и все внутренние недостатки, и тогда, весьма вероятно, будет рай на земле. Это все очень далеко, все фантастично — я прекрасно понимаю, но именно это должно быть идеалом, именно это целью, к которой должны стремиться люди»⁶⁵.

Почему именно в этой аудитории Горький так прямо высказал свои сокровенные убеждения, он объяснил через месяц, 30 апреля 1920 года на заседании Петроградского совета. Восхищаясь удивительными молодыми людьми, пришедшими в этот первый рабочекрестьянский университет, готовивший работников для советских органов власти в городе и деревне, в Красной армии, писатель особо отметил «страшное напряжение воли» и внимания, исходившее от слушателей и заставлявшее мобилизовать «всю вашу энергию, все ваши знания, все ваши силы». «Эти люди ставят те основные вопросы, которые интересуют все человечество и которые впервые еще у дикарей толкнули мысль на тот путь, который привел к великим завоеваниям. <...> Они ставят вопросы: откуда человек? что такое жизнь? как она началась на земле? есть ли душа? что такое душа?» Отвечая своей лекцией на вечные вопросы смысла жизни, смерти и бессмертия, Горький предложил новое, оптимистическое их решение. Старое созерцательное, медитативно-элегическое переживание «проклятых вопросов», их трагической безысход-

ности для человека, бесконечно опошляющееся в ходовом, мещанском варианте, уступает место дерзанию преодолеть смертно-природный рок. И в этом он хотел видеть в идеале принципиально новое качество открывающейся эпохи. И любопытно, что Горький ни слова не говорит здесь о прельщавшей его время от времени идее безличного, чисто духовного бессмертия в виде самосозерцающей психической энергии, в которую в результате титанических усилий человечества перегоняется вся материя мира. Вряд ли кого в качестве высшей цели могла увлечь эта, по точному слову Блока, «мрачная фантазия»!

Еще в «Исповеди» среди попыток «эксплуатации» идеи Бога на потребу человеческой корысти и малодушия, которые последовательно отмечает ее герой как явное *не то*, Горький особо выделяет случай тех, кто укрывается в религию, объятый паническим страхом смерти, бежит от жизни, сея вокруг «темные семена смятения», «гнилой яд тления своего». Так отталкивающе-ложно рисуется христианская надежда на победу на «последним врагом» — смертью, на преображенное «воскрешение мертвых и жизнь будущего века». Идея бессмертия, столь распространенная в 1920-е годы и в пролетарской поэзии и в философской публицистике (см. книгу известного историка-марксиста, хорошего знакомого Горького Н. А. Рожкова «Смысл и красота жизни», 1923), была преимущественно напоена пафосом человекобожеского прометеизма, противопоставляла себя христианскому пониманию. Любопытна полемика 1922—1923 гг., которая развернулась в журнале «Под знаменем марксизма» между первым советским историком-марксистом М. Н. Покровским и одним из ведущих атеистов того времени И. И. Скворцовым-Степановым. В ней Покровский по-новому подошел к изучению психологических корней религии: «В основе религиозной психологии лежит страх смерти... И пока мы реально не преодолели смерть, до тех пор костлявая рука мертвеца будет лежать на нашем плече. <...> говорить об “умственном” преодолении смерти могут только не марксисты, а в лучшем случае фейербахианцы»⁶⁶. Здесь Горький и Покровский — полные союзники.

Именно в 1920-е годы начался и медико-биологический поиск в области продления жизни, омоложения и как максимум — достижения бессмертия. Одним из его направлений были опыты по переливанию крови, которые производил институт, созданный и руководимый Богдановым. В этом же ряду — и любимое детище Горького, созданный по его инициативе и многотрудными хлопотами в начале 1930-х годов в Ленинграде, с филиалами в Москве, Казани, Сухуми, Мурманске и на Шпицбергене Всесоюзный институт экспериментальной медицины (ВИЭМ), призванный, по мысли писа-

теля, к «полной реорганизации медицины», к «работе над тем, как сделать организм человека более жизнестойким, жизнеспособным», к тому, «как и чем бороться против преждевременного одряхления людей и продления срока их жизни»⁶⁷. В уже упоминавшейся работе о Горьком Федин писал: «Не трубой трубача Гаврилы облегчать страдания предлагает Горький, <...> а планомерной борьбой с природой за удлинение жизни человека, на первых порах хотя бы ВИЭМом»⁶⁸. В одном из писем 1933 г. к Н. А. Сетницкому Горький в связи с задачами ВИЭМа делает такое уточнение: «...будучи материалистом, я могу мыслить о борьбе со смертью только как о деле практическом, требующем экспериментального исследования»⁶⁹. Этот характерный для эпохи поиск путей регенерации человека и его бессмертия нашел отклик и в литературе, в пьесах начала 1930-х годов: К. Тренева «Опыт» и Б. Лавренева «Мы будем жить», а еще раньше — в гротескной форме в «Собачем сердце» М. Булгакова.

Знаменательно, что Горький, знакомый с мыслью Федорова, никогда не говорит о центральном пункте его учения, имманентном воскрешении прежде живших поколений и не включает его в высшую цель бессмертия. Пожалуй лишь раз в картину Страстной Субботы, выходящей в пасхальное ликование (финальная «сказка об Италии»), врывается неожиданный личный выплеск надежды на восстание из мертвых: «И снова вспоминается хорошая песня: — “Христос воскрес...” И все мы воскреснем из мертвых, смертью смерть поправ» (10, 162). Для Федорова, глубокого христианского персоналиста и мыслителя родового долга, просто бессмертие без воскрешения невозможно ни нравственно, ни физически. То, что лишь какие-то грядущие счастливые олимпийцы смогут обрести бессмертную природу, притом что предшествующие поколения жертвенно «унавозят будущую гармонию», — казалось мыслителю по меньшей мере безнравственным, не говоря уже о том, что такое сужение цели обрекает дело борьбы со смертью на участь очередной утопии. Кто захочет переориентировать привычный смертный уклад жизни, идти на гигантские усилия в работе на такую цель, если у него нет или мало шансов дожить до ее реализации для себя лично?! К тому же, только возможность восстановить к жизни человека, погибшего, скажем, от внешних, случайных причин (даже на стадии, предположим, достигнутого практического бессмертия) может стать настоящей прочной гарантией победы над смертью. Уничтожить же ее окончательно можно будет лишь тогда, когда человек, научившись воссоздавать себя из самых простых элементов, добившись полного управления материи духом, станет *причиной самого себя*. Но чтобы стать причиной самого себя, надо реально

познать, то есть восстановить всю цепь своих непосредственных телесно-природных причин, то есть предков: невозможно «воссоздание своего организма без восстановления организмов своих родителей, от коих человек произошел и кои в себе носит»⁷⁰.

Идея воскрешения, оригинальная метафизическая мета христианства, и только христианства, отметалась Горьким вместе с ним. И главное: идея личности, неразложимого и незаменимого единства духа, души и тела, высшей ценности в бытии для христианского и активно-христианского сознания, не была по-настоящему внятна Горькому, выученику философии коллективизма и энергетического монизма. Отсюда его метания между идеалом бессмертия человека, т. е. *личного*, и бессмертия духовно-энергетической субстанции, т. е. *безличного*, отсюда и непонимание глубин воскресительной логики, отсюда и возможность таких диких выкладок, в которых сквозит онтологический *гартмановский* нигилизм, вырастающий из самоопорного человекобожия: «он (вопрос «быть или не быть». — С. С.) может быть решен так или иначе лишь тогда, когда вся масса белых, желтых и черных людей познает все блага жизни, испытает все наслаждения духа и тела, рассмотрит всю гигантскую работу человечества за века его бытия, поймет всю силу любви, страданий и подвигов прошлого, оценит все великие заветы своих предков, равномерно разделит между всеми и каждым весь неизмеримый опыт их. Может быть, тогда люди единогласно постановят взорвать земной шар — это их право» (24, 10).

В публицистике 1930-х годов Горький продолжает развивать идеи, высказанные в лекции «О знании». Одной из центральных тем его выступлений в печати становится защита идеи регуляции природы, и конкретно — как борьбы с засухой, управления метеорическим процессом («О борьбе с природой», 1931, «Засуха будет уничтожена», 1931, «О “праве на погоду”», 1932 и др.), и шире — как радикальном преобразовании стихийного хода вещей, природы самого человека. В статье «О темах» (1933), выстроив последовательные ступени овладения природными силами в ходе истории человечества, писатель определяет следующий этап так: «Власть человека над природой. Плановый организованный труд социалистического общества. Победа над стихиями, над болезнью и смертью» (27, 106). Как бы то ни было, утверждалось нечто совсем не на актуальную тему усиления классово-борьбы по мере углубления социалистического строительства (хотя не смоешь и позорных строк «Если враг не сдастся...», и идеализации режима и вождей, чем обычно и кончает религия человекобожия). На удивительное для эпохи творческое вникание в свое видение высшей цели Горький ориентирует и литературу: «Я хочу сказать, что наше время вклю-

чает в область поэзии совершенно новые темы, например, борьбу коллективно организованного разума против стихийных сил природы и вообще против “стихийности”, воспитание не классового, а всемирного Человека человечества, творца “второй природы”, создаваемой энергией его воли, разума, воображения» («О “Библиотеке поэта”» — 26, 182).

Такова идеальная вера Горького, имеющая корни в философии коллективизма его соратников 1910-х годов — Богданова, Базарова, Луначарского, в которую он внес свои важные акценты, связанные как раз с целью борьбы со смертью и достижения бессмертия человека. Именно этой верой Горький пытался крепиться с первых лет революции (несмотря на жестокое тогда разочарование большевистской политикой) и до конца жизни. Она была источником внутренней надежды и, может быть, главной причиной его компромиссов с властью, сознательного закрывания глаз на то, что вызывало его праведный гнев в 1918 году, и на еще более страшные вещи, его лжи «во спасение».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Луначарский А. В.* О Горьком (В эти дни) // *Луначарский А. В.* Статьи о советской литературе. М., 1958. С. 307.
- ² *Архив А. М. Горького.* Т. XI. Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. М., 1966. С. 41, 42.
- ³ О комплексе философских влияний на Горького см.: *Агурский М.* Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // *Вопросы философии.* 1991. № 8. С. 54—74.
- ⁴ См. переписку Горького с директором-распорядителем этого издательства К. П. Пятницким: *Архив А. М. Горького.* Т. 4. М., 1954. С. 244, 251
- ⁵ Из письма к Н. В. Розановой от 29 июня 1919. Цит. по: Письма А. М. Горького к В. В. Розанову и его пометы на книгах Розанова (вступительная заметка, подготовка текста и примечания *Л. Н. Иокар*) // *Контекст—78.* М., 1978. С. 323.
- ⁶ *Брюсов В.* Дневники 1891—1910. М., 1927. С. 85.
- ⁷ Горький и советские писатели. Неизданная переписка // *Литературное наследство.* Т. 70. М., 1963. С. 335.
- ⁸ *Горький М.* О пьесах // *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 26. М., 1953. Далее ссылки на это издание даются в скобках после цитаты. Первая цифра обозначает том, вторая — страницу.
- ⁹ *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. I. С. 254.
- ¹⁰ Там же. С. 295.
- ¹¹ Там же. Т. IV. М., 1999. С. 69.
- ¹² *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 3. С. 4.
- ¹³ Письма Горького В. В. Розанову... // *Контекст—78.* С. 301.
- ¹⁴ *Луначарский А.* Атеизм // *Очерки по философии марксизма.* СПб., 1908. С. 159.

- 15 Архив А. М. Горького. Т. 12. Художественные произведения. Статьи. Заметки. М., 1969. С. 112.
- 16 *Базаров В. А.* Материал коллективного опыта и организующие его формы // Очерки философии коллективизма. СПб., 1909. С. 217.
- 17 Там же. С. 138.
- 18 *Луначарский А.* Атеизм // Очерки по философии марксизма. С. 140.
- 19 *Горький М.* О русском крестьянстве. Берлин, 1922. С. 7.
- 20 Там же. С. 8.
- 21 Там же. С. 42.
- 22 Там же. С. 40—41.
- 23 Там же. С. 43—44.
- 24 Архив А. М. Горького. Т. 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916—1936). М., 1995. С. 103.
- 25 *Горький М.* Две души // *Горький М.* Статьи 1905—1916. Пг., 1918. С. 187.
- 26 Архив А. М. Горького. Т. 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916—1936). С. 112.
- 27 *Горький М.* О русском крестьянстве. С. 11.
- 28 *Оствальд В.* Философия природы. СПб., 1903. С. 106, 176.
- 29 Там же. С. 283—284.
- 30 *Базаров В. А.* Материал коллективного опыта и организующие его формы // Очерки философии коллективизма. С. 145.
- 31 *Оствальд В.* Энергетический императив. СПб., 1913. С. 137.
- 32 *Горький М.* Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., 1990. С. 81.
- 33 Там же. С. 95.
- 34 Там же. С. 101.
- 35 Там же. С. 92.
- 36 Там же. С. 140.
- 37 Там же. С. 142.
- 38 Там же. С. 110.
- 39 *Котик Н. Г.* Непосредственная передача мыслей (экспериментальное исследование). М., 1908. С. 14.
- 40 *Котик Н. Г.* Эманация психофизической энергии. Экспериментальное исследование явлений медиумизма, ясновидения и мысленного внушения в связи с вопросом радиоактивности мозга. М., 1907. С. 3.
- 41 Архив Горького. Т. 4. Письма к К. П. Пятницкому. С. 251.
- 42 *Ле Бон Г.* Возникновение и исчезновение материи. Харьков, 1909. С. 46.
- 43 Там же. С. 11.
- 44 *Воронский А.* Встречи и беседы с Максимом Горьким // *Воронский А.* Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 65.
- 45 *Горький М.* Статьи 1905—1916. Пг., 1918. С. 1.
- 46 *Горький А. М.* Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1959. С. 137.
- 47 Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М., 1965. С. 208.
- 48 Письмо к И. А. Груздеву от 10 марта 1926 г. // Архив А. М. Горького. Т. 11. С. 41.
- 49 *Горький М.* Статьи 1905—1916. С. 6.
- 50 *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. I. С. 40, 41.
- 51 См. подробнее: *Сухих С. И.* М. Горький и Н. Ф. Федоров // Русская лите-

- 51 См. подробнее: *Сухих С. И.* М. Горький и Н. Ф. Федоров // Русская литература. 1980. № 1; М. Hagemester. Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München, 1989. S. 392—403.
- 52 *Сухих С. И.* «Жизнь Клина Самгина» М. Горького и «Философия общего дела» Н. Ф. Федорова // М. Горький и вопросы литературных жанров. Горький, 1978. С. 3.
- 53 *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. I. С. 258.
- 54 Там же. С. 442.
- 55 Архив А. М. Горького. Т. 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916—1936). С. 79.
- 56 *Воронский А.* Литературные портреты. О Горьком // *Воронский А.* Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 34, 35.
- 57 Там же. С. 37, 38.
- 58 Там же. С. 41.
- 59 Архив А. М. Горького. Т. 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916—1936). С. 284.
- 60 *Федин К.* Горький среди нас. Картины литературной жизни. М., 1967. С. 312.
- 61 *Горький М.* Материалы и исследования. М.; Л., 1941. Т. III. С. 152.
- 62 *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. I. С. 73.
- 63 Там же. С. 271.
- 64 Архив А. М. Горького. Т. 3. Повести, воспоминания, публицистика, статьи о литературе. М., 1951. С. 236.
- 65 Архив А. М. Горького. Т. 12. Художественные произведения. Статьи. Заметки. С. 114.
- 66 *Покровский М. Н.* История религии на холостом ходу (нечто вроде резюме) // Под знаменем марксизма. 1923. № 2—3. С. 210.
- 67 *Горький М.* (О Науке) // Архив А. М. Горького. Т. 3. Повести, воспоминания, публицистика, статьи о литературе. С. 197, 198.
- 68 *Федин К.* Горький среди нас. Картины литературной жизни. С. 312.
- 69 Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 70. С. 589.
- 70 *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. в 4-х тт. Т. I. С. 297.

«ТИХИЙ ДОН» МИХАИЛА ШОЛОХОВА: ОТ ПОЭТИКИ К МИРОПОНИМАНИЮ

Шолоховский «Тихий Дон» стоит в избранном ряду мировых литературных вершин, где каждое великое создание — фокус целой эпохи, народа, типа личности, социальных, экзистенциальных, метафизических проблем рода людского вообще. Не буду повторять то, что уже не раз было говорено об этом дерзновенном творении молодого русского гения: о новом этапе в бытии национальной реалистической школы, о новом качестве народности, о трагедийной эпопейности, объявшей катастрофический разлом «малого апокалипсиса» мировой войны и революции¹.

В случае с таким мощно самобытным, *органическим* произведением, как «Тихий Дон», на мой взгляд, особенно естественно (и плодотворно) выходить к писательскому *видению мира* через самые характерные, *поражающие* черты его стиля, его поэтики.

Внутреннее через внешнее

Текст «Тихого Дона» поражает прежде всего особым восприятием *физической* стороны мира, жизни природы и жизни человеческого тела, вьедливо восписанных в массе поразительно точных черт и деталей. *Внутреннее*, душевное при этом чаще всего восстает из *внешнего* и физического. Начиная роман с ориентации в пространстве мелеховского двора, выходявшего на основные значащие ландшафты донской земли и «Тихого Дона» — *реку, степь* и «меловую хребтину» *горы*, Шолохов подчеркивает, что построен был курень дедом Григория *на краю* хутора — *внешний* знак *особности* Прокофия Мелехова, взявшего в жены пленную турчанку с «тоскующими одичалыми глазами», как и пошедшего от них «горбоносого, диковато-красивого» казачьего рода, «турок», по уличному.

Всё — плотяно, материализовано: переживание, чувство, импульс, мысль читаются в чертах лица, в телесном облике, в непосредственной реакции — без прямого душевного обнажения. Писатель не тратится на пустые слова, типа «гнев его обуял» или на лишние объяснения. Читатель лишь буквально *видит*, как у персонажа (тут это купец Мохов) «дрожала левая бровь и щерилась, выворачивая бордовую изнанку, верхняя губа», как в щеки бросилась ему «сизая кровь» (I, 115). Или как в приступе бешенства, приведем

Григория Мелехова к немедленному действию — освобождение из тюрьмы баб и стариков из семей тех, кто ушел с красными: «Лицо его побелело, горбатый нос хищно погнулся, бровь избочилась...» (II, 196). В своем методе (если хотите, физико-психическом параллелизме), лишенном даже микроскопических доз душезрительной риторики, Шолохов точен и упорен — ситуации часто житейски-банальны (любовь, связь, измена, ревность...) и, казалось, так легко пуститься в протоптанную *психологию*. Все гениальное мастерство писателя в том, какие неожиданные, острые *внешние* мизансцены *ставит* он при этом. Степан Астахов узнает о неверности жены на военных сборах, но что за конкретный момент избирает для этого Шолохов? Сидит больной Степан в одной исподней рубахе, глядит на пиявок, набухающих «черной кровью» на его груди, тут ему земляк-сослуживец и доносит новости с родного хутора. «Степан, бледнея, рвал с груди пиявки, давил их ногою», его подрагивающие «белые — как мел — губы <...> расплзались в нелепую улыбку, ежились, собираясь в синеватый комок...» (I, 63). Только «спасибо за вести» и сказал, «разглядывая сосредоточенно и строго черное пятно на фуражке», а... «на сапог ему карабкалась полураздавленная издыхающая пиявка» (I, 64). А вот как выражается уже позднее буря чувств того же Степана, когда, вернувшись в полночь домой, он обнаруживает исчезновение Аксиньи, ее вещей и все понимает. Безотчетно схватив висевшую на стене шашку и «сжав эфес до черных отеков в пальцах» (I, 151), он на лету разрубает забытую женой старенькую кофточку, а затем многожды бросает ее клочья к потолку, кромсая на все более мелкие кусочки, чтобы в конце концов оказаться на кухне и долго в ступоре гладить «дрожащими железными пальцами невымытую крышку стола» (I, 152).

Или еще художественно-стигменная примета (из последней четвертой книги романа) глубоких внутренних сдвигов в душе персонажа, поданная опять же через безумно-нелепое внешнее поведение, невысказанное для него ранее. Пантелей Прокофьевич, некогда неколечимый столп малого семейно-патриархального космоса, дрожащий над каждой мелочью в хозяйстве, сейчас, когда все прахом идет, регулярно стал срывать скрипящие нервы на вещах, ожесточенно их крушить, чуть работа не заладится. Вроде бы забавная сценка (Дуняша давится от смеха), но на деле жутковатая: изрыгая ругательства, «рыча словно пес», старший Мелехов в бешенстве рвет зубами кожаную обшивку хомута, а затем в петушином иступлении топчет его ногами — не пошла починка, «дратва оборвалась два раза подряд» (II, 441). За этим нервным выхлопом растущей внутренней напряженности и отчаяния старого хозяина — знак фундаментального абсурда наступившей жизни.

В бесконечно являемых в романе соответствиях внешнего внутреннему, в параллелизме физического и психического Шолохов всегда безошибочен, можно сказать, клинически точен, работая на остром градусе образного впечатления, оставаясь в таком подходе верен народному, нерerefлектированному типу переживания, выражения себя и своего сознательного и полу-бессознательного отношения к людям и миру.

Кстати, и для шолоховских героев показания реактивной телесной пластики могут быть невольно глубже, *информативнее* того, что человек говорит и обещает. Григорий Мелехов встает на учет в вешенском политбюро, там его долго выслушивают, отпускают домой, вроде бы бояться нечего (все же служил, и доблестно, в Конной Буденного, искупил предыдущую «контрреволюционную» биографию), да все вспоминает герой, как расспрашивавший его чекист «с хрустом потягивался и притворно зевал, слушая его, Григория, рассказ о восстании» (II, 571) — да, ясно, не простят ему, рано или поздно, и скорее рано, не выйдет он уже с очередного принудительного свидания в казенном доме.

Вместе с тем по мере взросления и углубления народных героев — прежде всего Григория Мелехова, проходящего душевное и умственное образование у самой жизни, через встреченных им незаурядных людей, — появляются в романе пусть нечастые, но тем более заметные элементы интроспекции, заглядывания вовнутрь себя, самоотчета и самоанализа, как считается, привилегии личностного, ученого, интеллигентного сознания.

Любой персонаж, даже лишь мелькнувший и тут же исчезнувший (а всего их в романе, по подсчетам С. Н. Семанова, восемьсот семьдесят человек²), является, как правило, в своем индивидуальном портрете, точно схватывающем, иногда одним росчерком его тип, темперамент, душевный склад. Вот всего два примера, взятые почти наугад со страниц «Тихого Дона». «Вел ее (маршевую сотню. — С. С.) есаул, пожилой и плотный, с свежесвыбритой головой, с деревянно твердыми загибами властного бритого рта» (I, 240). На мгновение выскакивает в повествование высокий казак, «член полкового ревкома», призывает на митинге товарищей «не подчиняться изменнику революции генералу Корнилову»: «На его тонкой шее по-змеиному вертелась голо остриженная, шишкастая, как дыня зимовка, голова» (I, 427). Те из героев, с кем мы проходим весь роман или кто задерживается в нем достаточно надолго, обычно наделяется некоей постоянной физической чертой, почти определителем, *сигналом* этого человека (тут несомненные толстовские уроки!). Это и коршуначий нос Григория, его диковатые черные глаза, «белизна волчьих зубов», «черная, в дремучем волосе грудь», перекатываю-

щиеся желваки — признак готовности «на любой безрассудный поступок»; и «огнисто-черные глаза» Аксиньи, «бесстыдно-жадные, пухлеватые» ее губы; и «вьющаяся, легкая походка» Дарьи; и «желтые, кошачьи зрачки» зеленых глаз Митьки Коршунова; и руки Бунчука, «покрытые темной ворсистой шерстью»; и нарциссическая, барски-изнеженная привычка Листницкого растирать «розовой мягкой подушечкой ладони пухлую грудь»; и выдающаяся нижняя челюсть и вечно смеющиеся глаза Чубатого... (Кстати, заметьте — Шолохов прежде всего фиксирует такие черты, которые выявляют темперамент, наиболее природно-естественный уровень характера.)

Часто автор отдает свою зоркость героям, особенно Григорию Мелехову, когда в одном его мгновенно вбирающем взгляде на человека происходит интуитивно-целостное его узрение (через физический облик, лицо прежде всего), даже прозрение вещей, выходящих за самого этого человека, но связанных с ним. Чего стоит серия физических портретов коммунистов, этих людей «кремниевой породы» (I, 327), при всей их как бы самодостаточной эскизности или живописности, на деле настоящих портретов-идей, в которых так и сквозит авторская оценка. Несколько остро схваченных деталей внешности — и поднимается глубинная суть человека, а за ней и формирующей его установки. На своей художественной территории Шолохов тонко внушает нам, что хочет — как в музыке, если она по форме традиционна, как поймашь оппозицию и контрреволюцию? Художественный образ — далеко не так уязвим для «разоблачения», как прямая мысль, как публицистика (недаром в последней Шолохов часто уходил в приличествующую, почти бесцветную, шаблонную мимикрию).

Иосиф Штокман, с внедрения которого в до того монолитный уклад хутора, тот и пошел первой трещиной, уже в первом своем появлении отмечен обликом весьма себе на уме «ловца человек»: «остреньким взглядом узко сведенных глаз», так и бегающих по собеседнику, «кривыми вопросами», таящими «какие-то скрытые мысли». Позднее появится и «кривая улыбка», и смех одними глазами (так же «вечно смеялись» глаза мизантропа и убийцы Чубатого). А вот как, кстати, подается та самая тетрадочка с анонимной тенденциозно-бунтарской историей казачества и злым пасквилом на его современность, какую сей сеятель ненависти подсовывал как первую идейную бомбу в головы своих десяти хуторских подопечных: «затрепанная, гнусного вида, беспереплетная тетрадка», — а поскольку у Шолохова внешнее, как правило, выявляет внутреннее, то эта *гнусность* вполне относится к самому ее содержанию. Подспудное авторское отношение к персонажу или идее обнаруживает-

ся через образные наведения разной окраски — в случае со Штокманом весьма неприятной: «Точил, как червь древесину, нехитрые понятия и навыки, внушал к существующему строю отвращение и ненависть. Вначале наткнулся на холодную сталь недоверия, но не отходил, а прогрызал» (I, 139).

И позднее идейно-революционное совращение Григория в московской глазной больнице «умным и злым украинцем» Гаранжой недаром окрашено в тона ядовитые, напоено злобой и желчью. Впрочем, только из столь темпераментно-красноречивого народного горла, с языка, зажженного «ругательным забористым перцем», острыми рифмованными прибаутками, мог так легко проглотить Григорий «терпкий пагубный яд гаранжевского учения», «желчь его» (I, 302), разевшие «все его прежние понятия о царе, родине, о его казачьем воинском долге» (I, 300).

Вспомним и немигающие «глаза-картечины» Подтелкова: «приземляли встречный взгляд, вlepялись в одно место с тяжелым мертвячим упорством» (I, 452) — забивают пули своих элементарно-неотразимых идей и ради них как будто готовы всю жизнь заморить. Или как его же «горклая злоба» брызжет в Каледина на съезде фронтовиков в Каменской, или вот он в сцене жестокой, бессудной расправы над Чернецовым и сорока пленными офицерами: «...щеки его сабельным ударом располосовала кривая черная улыбка» (в то время как Чернецов отмечен «бесстрашным, презирающим взглядом», презрительно прищуренными «светлыми отчаянными глазами», образом жертвенной смерти: «будто переломленный в стебле колос» — I, 497).

Вспомним и «черноволосяе, как у коршуна когтистые, руки» (I, 533) Бунчука, «насталенный взгляд», детали его облика, когда он выполняет палаческую, расстрельную работу: «кровянистые глаза» с «голодным и тоскующим блеском», искрящаяся слюна «на оскаленных плотных зубах» (I, 532), и доминантное чувство ненависти, *горючее* в моторе его беспощадного революционного действия: «Он чуть не задохнулся от хлынувшей в него ядовитой, как газ, ненависти» (I, 424). А вот одним росчерком: тов. Абрамсон — «невысокий, носатый, жуковато-черный человек» (I, 455). Кстати, те же коммунисты в натуральных ситуациях и отношениях: дом, мать, любовь к природе и женщине (Бунчук или Мишка Кошевой) — вполне нормальные люди и могут вызывать симпатию и сочувствие. А там, где они заряжены установкой, перекорезены идеологией, где они агитируют и действуют, писатель нагнетает жесткое, а то и отталкивающее от них впечатление.

Художественность «Тихого Дона» отмечена адекватностью авторской поэтики изображаемому им пласту жизни, проявляясь в об-

разной системе определений, сравнений, метафор, уподоблений, черпаемых Шолоховым исключительно из реалий окружающего героя мира, из природы, казачьего опыта, бытового, трудового, социального. Это и в описании человека и природы: «черствыые краюхи ладоней», «цепкий, как повитель, ум», «краюхой желтого сотового меда лежало песчаное взгорье», «серая мякотная овчина неба», «пшеничная россыпь звезд», «всхожая густо-лиловая опара туч», «исступленно горели и тряслись на плюшевом небе зернистые, как свежеперевеянные, звезды», «меж туч казаковал молодой желтоусый месяц», он же ныряет в тучах, «как карась»... (кстати, черта поэтики новокрестьянских поэтов — небо, обывляясь, оживотворяясь, замыкается в земную дугу). То же и в передаче внутренних состояний: «Пусто и одичало, как на забытом, затравевшем лебедю и бурьяном гумне, стало на душе у Аксиньи», «Григорий остро воспринимал каждый звук, на колки чувств туго навинчивались нервы», «Огрубело сердце, зачерствело, будто солончак в засуху, и как солончак не впитывает воду, так и сердце Григория не впитывало жалости», для Григория жизнь без Аксиньи «как порожний карман, вывернутый наизнанку», «улыбка жиганула Митьку крапивным укусом»... Внешние предметные детали приоткрывают душевную глубину героя: «вибрирующее брунжание» отставшей бумаги, заклеивавшей щель в стекле, — аналог монотонной безысходности, душевного ступора, «каменной горячей тоски» Григория.

Ошеломляющая свежесть шолоховского письма во многом определялась этой чертой его поэтики: «порожние сумки ее блеклых щек смяла улыбка», «холодом и ознобом ошиновало спину», «шкварился в ушах трельчатый звон», «клеклый, побуревший от старости лист бумаги», «сухмень рыдания», «напильчатый язык», «хрушкой снег». Народное слово (в том числе диалектное, даже не всегда до конца понимаемое по смыслу) у Шолохова естественно и богато в своем звучащем поэтическом внушении («очунелась, никак», «чикиля на одной ноге», «хуторские, ожидавшие очереди, огарновали Григория») и выгодно отличается от заученно-замученной его реанимации из словарей для вполне вроде бы нужной и благородной задачи — расширить язык за счет утраченного и забытого. Там — целостная органика и первородство, здесь (как, увы, бывает у известного гонителя имени Шолохова) — чужеродная, нарочитая инкрустация в свой текст, скрипящая, как песок, на зубах читателя.

За *оплотненностью* всего в мире Шолохова стоит народная установка на неотторжимость души и духа от тела и материи, их соединенность, общую судьбу в человеке. И потому нет и не может быть в этом мире автономного чистого духа с его известными нам по другого рода литературе интеллектуальными, рефлексивными процеду-

рами, головными сюжетами, усложненной, обесцвеченной, абстрагированной лексикой. Духовное, конечно, есть в «Тихом Доне», но не разжать его тесную обнимку с материальным, напоено его тонкими излучениями, его соком, звуками, формами, просвечиваясь в той расстилающейся россыпи тайных смыслов, какую являет природа, человеческая любовь, радость и тоска. Вот чего точно нет, так это того, что Розанов называл «теоретической частью духа».

Это же соответствие поэтики народному отношению к бытию — и в глагольной доминанте романа: человек, окружающее, природа здесь в непрерывном движении и действии. Казалось бы, глагольный динамизм шолоховского повествования естественно отнести к бурной эпохе войны, революции, взвихренной жизни, да и к достаточно распространенному общему динамическому литературному стилю 1920-х годов, отражающему это время. Но интересно, что бросающаяся в глаза глагольность рассказа задается с самого начала «Тихого Дона», еще в самом мирном, устоявшемся, ничем не вздыбленном существовании.

В свое время Федоров, как мы уже знаем, поставил вопрос о самом существенном расколе, царящем в мире людей: это отрыв знания и мысли от воли и дела, теоретического разума от практического (разделение на ученых и неученых). С одной стороны, мы получаем теоретическое, созерцательное отношение к действительности ученых (скатывающееся в идеализме к признанию мира лишь моим представлением, а то и мнимостью), с другой — практический труд народа, неученых, непосредственно вторгающийся в материальную реальность. Напомним еще раз, насколько такой подход был близок Горькому — его, как мы видели, он развил в той феноменологии интеллигентного, ученого сознания, что представлена в «Жизни Клима Самгина», и в той активной философии народного, фольклорного миропонимания, которая утверждалась писателем в его статьях. «Человек по существу деятель; дикарь воображает себя и мир именно такими, каковыми они и должны быть, т. е. себя — активным, а мир — живым»³ — именно такое народное отношение к себе и миру, сохраняющее в себе древнюю исконность должного миропонимания, — в крови, в клетках, в мускулах, в душевных реакциях героев «Тихого Дона».

Шолоховские глаголы лепят мир людей, не созерцающих или отвлеченно размышляющих, а действующих постоянно — от физической работы и военного дела до немедленного воплощения в реальный жест порывов и чувств. Приводить примеры — переписывать весь роман. Отметим лишь, что и природный мир у писателя непрерывно *работает*, действует — тут не застывшая картинка, а динамическая, в текучем, а то и бурном взаимодействии сил, энергий,

стихий, существ. «Мяла деревья и травы осень, жгли их утренники, холодела земля, чернели, удлиняясь, осенние ночи» (I, 355), «перлось солнце <...> надсаживался жаворонок» (I, 232), «редкие в пепельном рассветном небе забились звезды <...> ходил туман и <...> сползал в яры безголовой гадюкой» (I, 32), «текучие облака табунились на небе», «желтую щетину жнивья быстрил ветер, на западе корячились, громоздясь, тучи» (I, 266)... (Неодушевленные предметы и те глагольно-действительны: «зубчатился плетень» — I, 184.)

При этом в романе — огромное количество свежих, каких-то детско-народных, звукоподражательных глаголов, менее всего отвлеченно-рациональных, буквально передающих динамичную реальность: «чечекали галки», «кле — кле — кле — кле — вззи — и — и!» — завохтали с нарастающей силой снаряды, высверливая воздух» (I, 338), «первая цвинькнула где-то высоко пуля» (I, 217), «взикали пули», «Цьююуу... — цедила горячий свист пуля, <...> а сзади хлопки выстрелов <...> Пук-пак! Пук-пак! Та-тах-ах-ах!» (I, 344), «здесь-то секанули австрийские пулеметы, размеренно захкакали залпы» (I, 294), «чмыкая носом»... А какие в романе отглагольные существительные, таящие в себе еще тепленькой звуковую мощь действия: «высвист кнутов, татаканье веяльных барабанов», «туп знакомых ей шагов» (I, 132), «хрусткий чок конских копыт» (II, 185), «татакающие колеса вагонов» (I, 210)...

Недаром такая же глагольная доминанта присуща и фольклорным текстам: сказкам, былинам, песням, где действует народная установка, зафиксированная Федоровым: человек — *активен*, а мир — *живой*. Шолохов естественно работает ресурсами благородно архаичных стадий художественного сознания: сам тип его в изображении мира и человека более цельный и синтезирующий, не отделяющий слова от дела, чувства и мысли — от его выявленного, телесного выражения.

Вместе с тем в стиле «Тихого Дона» поражает как раз сочетание первичных народных пластов языка, мощно расширивших лексический диапазон русской литературы, с живописной изысканностью зрелой, утонченной культуры: «Из-под пепла золотисто-павлиньим глазком высматривал не залитый с вечера огонь» (I, 60), «...крикнул, оскалив квадратный серокаменный рот» (I, 208), «Три всадника, окутанные розовым батистом пыли, миновав деревню, стлались в намете» (I, 441). Вот, к примеру, поэтический образ ледохода на Дону, сочетающий малявинскую живописную силу с композиционной смелостью Петрова-Водкина: «Будто внизу за хутором идет принаряженная, мощная, ростом с тополь, баба, шелестя невиданно большим подолом» (I, 163). А сколько тончайших картин, прекрасных в себе мигов и состояний окружающего мира, которые

могут вовсе не заметить ослепленные страстью, любовью или злобой, уязвленные страданием, припертые в безвыходное положение персонажи! Вот из драматической сцены в подсолнухах, закончившейся разрывом Григория с Аксиньей: «На минуту затуманилось солнце, заслоненное курчавой спиной облака, и на степь, на хутор, на Аксиньину понурую голову, на розовую чашечку цветка повители упала, клубясь и уплывая, дымчатая тень» (I, 80).

Можно сказать, что Шолохов — гениальный живописец и портретист (в прямом смысле слова), реализовавший свой талант в смежном искусстве, переведший линии и краски, свет и тени, пятна и размыты в удивительно им соответствующие, свежие слова. Его живописная палитра очень разнообразна: густая бытовая масляная живопись в коллективных сценах, изысканно-поэтическая тонкопись (напоминающая картины природы у Клюева): «Лапы их (гусей в луже.— С. С.) розовели в воде оранжево-красные, похожие на зажженные морозом осенние листья» (I, 188), богатство смешанных цветов, полутонов, переливов: «ледяная сизо-зелень Дона», «болтался в синеватой белеси неба солнечный желток», «рафинадно-синяя подковка зубов», «черно-жилая рука», «седая борода отливала сизью», «Казалось ей, что по дедовым рукам течет не веселая алая кровь, а буро-синяя суглинистая земля» (I, 89). Шолохов — и академически-блестящий живописный портретист («в коротких лакированных сапожках частил мимо адъютант окружного атамана; перстень его с черным камнем и розовые припухшие белки красивых черных глаз сильнее оттеняли белизну кожи и аксельбантов» — I, 186), и выразительный словесный график, умеющий скупыми, черно-белыми росчерками дать картину и образ: «В синеватой белеси неба четко вырезались, как нарисованные тушью, силуэты всадников. Шли по четыре в ряд. Колыхались пики, похожие на оголенные подсолнечные будылья» (I, 212). «Вороненные силуэты их рельефно, как вылепленные, маячили на фоне стального неба. Всадники, похожие на нахохленных черных птиц, ехали, надвинув высокие папахи, зябко горбились в седлах, кутали в башлыки масляно-смуглые лица» (I, 438). «Вдали по полю, как присевшие грачи, редко чернели фигуры убитых. На самом лезвии горизонта скакала, казавшаяся отсюда крохотной, лошадь без всадника» (I, 495). «На выцветшей голубени неба — нещадное солнце, бестучье, да коричневые стальные полудужья распростертых крыльев коршуна» (II, 42).

Писателю присуще особое микрозрение, виртуозная фиксация таких мельчайших внешних черт и деталей, какая возможна только для долгого, прилежного, гениально-зоркого наблюдателя. *Так и такое* мог увидеть, казалось бы, разве что древний китайский художник, который годами, чуть ли не всю жизнь смотрел, скажем, на

цветок или бабочек, пруд и лилии, прежде чем брался нанести их изображения тушью на шелк. Шолохов и его герои схватывают глазом на песчаной поверхности железнодорожных путей после утреннего дождя «густой засев чуть подсохших крохотных ямочек — будто оспа изрыбила ее» (I, 424), замечают, как «кривой, запыленный в зарослях подсолнухов луч просвечивал прозрачную капельку, сушил оставленный ею на коже влажный след» (I, 79), «розовенький пузырек кровицы» на клювике случайно перерезанного косой дикого утенка, «мокрую у шеи строчку воротничка» затылка преследуемого австрияка, «белые, полные в икрах ноги, с красными полосками на коже — следами подвязок» (I, 546)... Аксинья, ждущая жестокой расправы после возвращения Степана из лагерей, «с жарким ужасом глядела на маленькие хрящеватые уши мужа, ползавшие при еде вверх и вниз» (I, 71), Григорий замечает «на подушке пятнышко уроненной во сне слюны» (I, 40), видит, «как над рыжей бровью сотника трепетал, трогая веко, живчик» (I, 189)...

Апофеозом такого зрения становится сцена свадьбы Григория с Натальей: его сочетают против воли с нелюбимой, воистину, пока чужой женщиной, и гульба рисуется *острашенным* глазом, как если бы на это скопище «чавкающих, хлюпающих, жрущих людей» (I, 95), на этот разгул плотяности глядел человек другого сознания, другой среды. Идет несколько гротесковый монтаж укрупненных микродеталей, когда мелькает то трубочкой вылезавший из щербатого рта «слизистый багровый язык», то «пасть с желтыми нагими деснами», то падающая «на расшитые скатерти пьяная слюна», то «мутные во хмелю, похабные взгляды и улыбки», «взопревшие от пляса бабьи животы», тряска «полных задов»... (Такой тип шолоховского микрозрения мы встретим и дальше: скажем, в картинах военного загула Григория или приезда союзнической миссии.)

Эпизоды боя в «Тихом Доне» — это своего рода впечатляющее монтажное кино (чувствуется влияние современных Шолохову больших его мастеров): здесь взгляд героя, как бы невольного режиссера и оператора сцены, выхватывает и выразительно стыкует и общую панораму, и массу крупных планов: «Резцом, как алмазом на стекле, вырезала память Григория и удерживала надолго розовые десны Прохорова коня с ощеренными плитами зубов, Прохора, упавшего плашмя, растоптанного копытами скакавшего сзади казака. <...> Падали еще. Казаки падали и кони. Сквозь пленку слез, надутых ветром, Григорий глядел перед собой на серую киповень бежавших от окопов австрийцев» (I, 218). Шолохов — виртуоз значащей детали: хорунжий Павел Кудинов, «георгиевский кавалер всех четырех степеней, краснобай и умница» (II, 142), сидит за столом в штабе и с самым «серьезным и задумчивым видом» (II, 542)

обрывает лапки у изумрудно-зеленой мухи, да еще к уху подносит по мере обрывания: жужжит ли еще и как — абсурдное занятие, выдающее внутренний тупик командующего вешенским восстанием уже на его трагическом излете.

Пафос, каким движется реалистическое искусство: восстание, воскрешение ушедшего — типов, отношений, мигнов жизни, фиксация настоящего, поселение в художественную вечность того, что течет и утекает в «хаоса бездну», реализует себя у Шолохова в гениальной художественной пластике, остро схваченной мозаике живой жизни. Передавая окружающий природный или человеческий мир, писатель — напряженной концентрацией внимания — выхватывает тот или иной его фрагмент, ту или иную, часто моментальную, комбинацию вещей, воплощая свое впечатление и видение в изобретательном, точном, живописно-изысканном слове.

За таким приемом его искусства встает какая-то почти религиозная истовость в служении единственно безусловной для него достоверности: *миру* в неисчерпаемых его явлениях, в случайных конфигурациях предметов, в игре света и тени, пятен и бликов, в пролетающих мгновениях существования, квантах живой жизни, стоп-кадрах преходящего бытия. Казалось бы, трудно найти более полярных художников XX века, чем Шолохов и Набоков, а при всем том поражает присущая обоим установка на феноменальность, *внешность* мира, на ее изощренное, зрительное запечатление в художественном пространстве; и не обнажает ли это некое глубинное — за пределами социальной укорененности, идеологий, взглядов и убеждений — метафизическое их родство, связанное с признанием единственной реальности *этого* мира, с отвержением религиозно-символистского двоемирия, с экзальтацией энергии памяти и внимания?

Отметим, однако, что почти исключительная у Набокова зрительная фиксация мира у Шолохова значительно расширяется за счет всех человеческих рецепторов: и слуха (два, наряду со зрением, теоретических органа чувств, по классификации Гегеля), и тех чувственных показаний, которые дают в прямом контакте с предметом самые живоотно-непосредственные органы чувств: вкус, осязание, но особенно — *обоняние*. Мир в шолоховском романе прежде всего бесконечно *пахуч*, но и... *вошуч* — вся шкала обонятельных ощущений здесь в самой тонкой и разнообразной проработке, от цветочных благоуханий до трупного смердения, от чистых запахов до самых сложных и причудливых букетов. Вот, к примеру, одна из таких симфоний запахов — в церкви, на Пасху, когда нам так много говорят ноздри Митьки Коршунова: «Пробираясь сквозь сплошную завесу различных запахов, Митька дрожал ноздрями: валили с ног чад горячего воска, дух разопревших в поту бабьих тел,

могильная вонь слежалых нарядов (тех, которые вынимаются из-под испода сундуков только на Рождество да на Пасху), разило мокрой обувной кожей, нафталином, выделениями говельщицких изголодавшихся желудков» (I, 163).

Вряд ли у какого другого русского или зарубежного писателя запах играет такую же преобладающую роль, как у Шолохова, вводя в действие любую вещь: человека, коллектив людей, дом, степь, лес, поле, реку, природное существо, являясь как бы их интимным выдохом в мир, их особой пахучей аурой. Не только все живое и неживое в романе заявляет себя в первом знакомстве и новом свидании особым запахом или уникальной их комбинацией, но и память о нем лежит прежде всего в тех же ноздрах. От «случайной подруги» Григория, дочери казака-пасечника, остался в его памяти запах ее тела: «сложный запах чеборцового меда, пота и тепла» (II, 19). Вот комплекс запахов, который связан в чувстве рвущегося домой с войны Григория с мирной жизнью, землепашеством: «запах овчин от тулупа», «увядший запах донника, пырея, пряный душок навоза», «сладкий дух молодой травы и поднятого лемехами чернозема, еще не утратившего пресного аромата снеговой сырости» (I, 500). Пантелей Прокофьевич заходит к Степану, только что вернувшемуся из плена: «Из горницы тянуло рыхлой прохладой земляного пола, незнакомым удушливо-крепким табаком и запахом дальней путины, каким надолго пропитывается дорожный человек» (II, 46). И та же горница, но пропитанная присутствием Аксиньи, таит совсем другой букет запахов, находящийся в тонком соответствии с хозяйкой. Недаром для вернувшегося туда в финале романа Григория это все тот же, «прежний запах»: «пахло бражным душком свежих хмелин, чисто вымытыми полами и совсем немного,— чуть слышно — увядшим чебрецом» (II, 568). И Аксинья после разлуки с Григорием «жадно вдыхала исходивший от него смешанный запах терпкого мужского пота и табака, такой знакомый родной запах, свойственный лишь одному ему. Только по запаху она с завязанными глазами могла бы отличить своего Григория из тысячи мужчин...» (II, 569). Свой запах и у конницы («наносило конским потом и кислотным душком ременной амуниции» — II, 269). Красноармейцы входят на постой к Мелеховым — «И сразу весь курень наполнился ядовито-пахучим спиртовым духом солдатчины, неделимым запахом людского пота, табака, дешевого мыла, ружейного масла,— запахом дальних путин» (II, 88). Запах может разделять и людей, здесь — традиционных православных казаков и безбожных красных пришельцев, почти как зверей разных пород: как же! даже за стол садятся «не крестясь» («старик наблюдал за ними со страхом и скрытым отвращением» — II, 89). Недаром на вопрос Христон:

«Нет ли у вас чертей? Не ночуют?» — Ильинична отвечает: «Какие были-то — весь курень провоняли духом своим мужичьим» (II, 93).

В современном городском мире естественный запах не то что исчез, а как бы дискредитирован. С одной стороны, тех тонких ароматов цветов, поля, ветра, леса, разлитых по тому же «Тихому Дону», конечно же, городское человечество не может знать так, как живущие на земле. С другой, цивилизация с ее установкой на камуфлирование изнанки человеческого природного бытия старается на корню уничтожить все острые, натуральные запахи жизни, заменяя их по возможности искусственными парфюмерными отдушками. Секретирующее свои запахи тело (с такими малоприятными вещами, как запах пота, нечистой кожи и утробы, а то и больной, разлагающейся плоти) стало предметом особой гигиенической, дезодорирующей заботы.

Народный казачий быт — прост, близок к природе, к ее тварям, к домашним животным (телята и козлята зимой живут рядом, в самой избе, справляя часто тут же свои нужды, что не раз в выразительных, а то и юмористических деталях отмечается в романе) — сам порог чувствительности к тому, что считается невозможным для городского, интеллигентного носа, здесь значительно ниже. В любви больше натурального, животного и в восприятии запахов тела дорогого человека, причем в сокровенно-интимных местах: Аксинья, уткнувшись в подмышки Григория, «дышала таким родным пьянящим запахом его пота» — I, 145; «Наталья <...> украдкой поднесла к лицу пропыленную гимнастерку и с жадностью вдохнула такой родной солоноватый запах пота...» — II, 348 (подмышки — очень народный акцент: «когда поворачивает Григорий голову, носом втыкаясь Аксинье в подмышку,— хмелем невыбродившим бьет острый сладковатый бабий пот» — I, 64—65).

В «Тихом Доне» различаются как бы три типа запахов, этого самого нерелефированного, чувственного ощущения от мира, действующего на самое непосредственное переживание окружающего, пожалуй, даже на подсознание человека. Это — во-первых, естественные здоровые телесные запахи, по отношению к которым нет брезгливости, более того, как мы видим, любящие с жадностью, по-животному втягивают их в себя и хранят в памяти. По контрастной рифме — городская, испорченная Лиза Мохова все придиралась к запаху ног любовника, требуя на них специальной присыпки. Во-вторых — прекрасная пахучесть мира, разлитая в момент цветения природы, торжества в ней жизни: знак некоего божественного аромата в творении. И любимая прекрасная женщина пахнет чистыми природными вещами: «На губах Григория остался волнующий запах ее губ, пахнувших то ли зимним ветром, то ли далеким

неуловимым запахом степного, вспрыснутого майским дождем сена» (I, 146). Вспомним «томительный и сладостный аромат» уже увядающего ландыша, с которым соотносится героиня в последней четвертой книге романа. И в-третьих, изнанка смертного греховного мира тоже дает себя наиболее разительно почувствовать в жутком запахе гниения большого тела, разложения, распада, в злобности и смердении: это «свонявший запах грязного рта» насильников Франи, «дурной, гнилостный запах» ран, «густосладкий трупный запах», отталкивающий «чужелый дух», «прогорклый запах войны, уничтожения»...

Сама избирательность в обонятельных ощущениях человека удивительно значима, можно даже сказать, загадочно *правственна*: прекрасное благоухает для наших ноздрей, а недолжное — смердит. Благоухают цветы, прекрасный ребенок, прекрасная, чистая душа и ее дела, все то, на чем в мире сем еще лежит отблеск божественного творения. Смердят злоба и грехи, дьявольские дела, смердят трупы, жертвы болезни, смерти, убийства, самых глубоких первородных грехов (а разве это так для животных, разрывающих эти трупы на пищу или для земляных червей, завершающих их природную утилизацию?). Недаром и осенние запахи в природе: увядания, смерти трав не имеют ни в реальности, ни в романе Шолохова того ужасного, безобразного оттенка, какой связан с человеческим трупом и разложением (в последнем случае есть человеческая ответственность и вина, какой нет в бессознательной, прежде всего в растительной природе). Напротив в «Тихом Доне» осенние картины лишь мягко-элегически напоминают об общем законе старения, смерти, смены особей в круговороте родовой общей жизни, рождая, однако, в самом человеке тоску, печаль о таком порядке вещей: «неизъяснимо грустный запах излучают умерщвленные заморозками травы» (I, 342). Этот запах растительного предсмертия и послесмертия, столь частый в романе, ощущается как своего рода последнее послание природного существа в мир, последнее напоминание о себе, прежде чем оно рассыпется прахом и смешается с землей, тогда как вонь трупа — напоминание как бы грозное, *укоряющее*, останавливающее: как попущено, что в *такое* превращается еще совсем недавно чувствовавший, мысливший, действовавший человек?!

Композиция

Охватить такой гигантский эпопейный материал (мирное время, мировая война, революция, перипетии восстаний, гражданской войны), огромное количество персонажей, закрученных в исторический вихрь, вписать в него судьбы главных героев, мастерски сложить полифонию различных сюжетных линий, выразить свое миро-

видение,— и все это в органичном, пластически вылепленном повествовании, возможно было только при мощной и точной композиционной воле писателя, при безошибочном художественном инстинкте в ваянии целого, его частей и деталей.

Уже в первых двух частях «Тихого Дона» задается особая мерность композиционного решения огромного художественного предприятия: рассказ движется небольшими главками (от 1 до 6 страниц объема), каждая из которых — законченный эпизод, сценка, картина, этюд — сгущает поток жизни в избранные моменты и коллизии, созидающие в целом разнообразное, живое полотно существования хутора Татарского, семей Мелеховых, Астаховых, Моховых, Коршуновых, помещиков Листницких... Экскурсы в предысторию, камерные сцены выразительно чередуются с массовыми, хоровыми, где в динамическом контрапункте выплескиваются народные голоса и мнения в самом широком и живописном диапазоне или рисуются своего рода этюды коллективной жизни, то мирной («В каждом дворе, обнесенным плетнями, под каждой крышей каждого куреня коловертю кружилась своя, обособленная от остальных, полнокровная, горько-сладкая жизнь...» — I, 118), то пошатнувшейся, осиротелой, военной, а то и вовсе порушенной на корню гражданским противоборством и остервенением.

Каждая из четырех книг романа (более-менее равных по объему, лишь последняя превосходит первые три примерно на пятую их часть) вместила некий законченный квант личной жизни героев и судьбы донского казачества в переломное, роковое для него время. Композиционный принцип развития действия небольшими главками сохраняется на всем протяжении повествования, приобретая лишь более широкое дыхание, пространственный размах, иное содержательное наполнение: чередование историко-панорамных, военных сцен с эпизодами, прямо касающимися основных героев романа. Идет течение обыденной общей жизни (как в первых частях) или хроникально-историческое повествование и в них накаляются точки эмоционального сгущения, вспыхивают особенно заряженные места текста, производящие наибольшее впечатление на читателя. Это, как правило, сцены любви, межчеловеческих отношений в семье, в малом социуме хутора или военного отряда, вообще весь ареал *эроса* в широком смысле слова: страсть, нежность, ревность, страдание, дружба, солидарность, переплетение человеческих характеров и судеб; это и эпизоды индивидуального и массового насилия, издевательства над человеком и людьми, жестокости и убийства — сфера *смерти*, трупная изнанка жизни. Таковы полюса романа — *эрос* и *смерть*: их противостояние, а временами и схождение — сюжет особый и важнейший; в нем чаще всего и выявляется глубинная авторская мысль о человеке вообще.

Перед поворотными моментами романного действия, собирающими в обнажающий фокус развитие страстей и событий, Шолохов любит время от времени помещать своего рода образные эпиграфы: это может быть природное предупреждение, происшествие с символическим подтекстом... Так, перед самым возвращением в отчий дом опозоренной, «как колесом перееханной», Натальи встает жутковатая предваряющая сцена: племенной бугай распарывает шею кобылице-матке, лучшей в стаде Мирона Григорьевича. Пораженное мощным ударом рога, «обнаженное коленчатое горло в судорогах дыханья» (I, 152) красавицы-кобылицы — буквальное пророчество скорого самоубийственного жеста Натальи, направившей косу на собственное горло. Или эпизод в знойной степи, куда хуторяне вышли на покос жита: внезапное появление на горизонте, затем все ближе и ближе шедшего бешеным наметом всадника. Вот как врезалась в сознание Петра Мелехова страшная, неназванная пока весть, которую нес к хутору верховой: «На след, оставленный в пыли подковой коня, упал кусок желтоватого пенного мыла. Петро проводил глазами конного. Одно осталось у него в памяти: тяжкий хрип полузагнанного коня и, когда глянул вослед ему, круп, мокрый, неумолимо сверкающий стальным клинком» (I, 208). Скоро в такие же *хрип и пену* будет загнана огромная страна — разве не первая мировая открыла каскад национальных бедствий для России, для ее людей, для сынов Тихого Дона, профессиональных пахарей и воинов?!

Вот еще один притчеобразный эпиграф, уже конкретно к братоубийственной гражданской войне, когда, воистину, для донских казаков в *черный омут* канет вся их прежняя жизнь, ее довольство и достоинство. Как раз после самоубийства Каледина, накануне катастрофического разворота событий, пьяный, беспечно задремавший Пантелей Прокофьевич чуть не утонул в «черно-зеленой» глубине незамерзающей донской полыни, потеряв в ней и заплутавшую кобылу, и сани, и хомуты, за которыми ездил в Вешенскую. Оставалось лишь бешено выругать обстоятельства, кобылу («Куда ж тебя занесла нелегкая сила?!»), но прежде всего самого себя («затрясся от зла на самого себя» — I, 512) и яростно бросить в черную круговерт последнее, что осталось — вишневое кнутовище.

В романе масса таких образных рифм из окружного мира, усугубляющих эмоциональную звучность людских сцен: Митька возвращает на лодке обесчещенную, растоптанную им, «с опустошенными глазами» Лизу Мохову: «Митька греб, не глядя на нее, под ногами его валялись небольшие сазан и чебак с застывшим в смертной судороге ртом и вылупленным, в оранжевом ободке, глазом» (I, 112). Перед сценой коллективного изнасилования смазливой польской горничной Франи, представшей глазам Григория, он зачем-то

выхватывает такую картинку: «пестрая, с подрезанным хвостом курица» (I, 205) гуляет по двору, безмятежно копает навоз, квохчет, ища место, куда положить яйцо, и не помышляет, что повар уже решил на завтра приготовить из нее суп. И кокетливая Франя, до того как превратиться в выброшенный из конюшни дрожащий «серый сверток», тоже все бегала взад-вперед из дома в кухню, обмасленная «в потоках похоти» целой сотни здоровенных казаков, шуршала юбками, подрагивала бедрами и всем улыбалась.

Казачья песня, сопровождающая повествование «Тихого Дона», концентрирует в себе извечный народный опыт любви и ухода, войны, разлуки с домом, потери близких, неутешного горя, являясь как бы фольклорным поэтическим инвариантом того, что реально чувствуют и переживают герои романа. Степан Астахов по пути к месту лагерного сбора заводит со своими товарищами песню, которая в некоторых деталях архетипически представляет первую сцену заигрывания Григория с Аксиньей (вечный сюжет: казак на коне, река, водопой, милая ему молодая с ведрами воды) — и получается, будто в предыдущем эпизоде писатель по своему развернул, драматизировал, *мизансценировал* звучащую сейчас песню:

Молодая — вот она бабенка,
Поздно по воду пошла...
А мальчишечка, он догадался
Стал коня свою седлать...
Оседлал коня гнедого —
Стал бабенку догонять...
Ты позволь, позволь, бабенка,
Коня в речке напоить...

Так же как плясовая песня в 47 главе 6 части («Помаленечку я шел, да потихонечку ступал, И по прежней по любви С девкой шутики зашутил») — предвестие реальной ситуации: возобновления любовной связи Григория с Аксиньей. Параллелизм запечатленного в песне и разворачивающегося в действительности, в душах казаков драматически, а то и трагически сгущается ко второй половине «Тихого Дона», когда так пронзительно звучат жалобные старинные казачьи баллады.

Сам прекрасный певец и любитель казачьей песни, Шолохов — удивительный мастер в описании самого процесса исполнения песни, виртуозного ее народного голосоведения, того, как «многие голоса хлопчут над песней», как «убивается серебряный тенорок, и басы стелят густую печаль» (I, 226), как в мощных хоровых песнях, «сплошной вибрирующей струей» течет, вьется «спиралью <...> высьвист» и, покрывая его, гремит «самое малое, голосов тридцать».

Если народный тип ума, народный логос, так сказать, выражает себя у Шолохова в слове реактивном, как упругий мячик (тут же отскакивает с уст), метком, остром, живородном, а также в поговорке, поговорке, застывших слитках вековой мудрости, то народная душа (психея) глубже и сокровеннее всего залегает в песне. И тут всплывает любопытный контраст: в коллективных сценах, где сплетаются целые динамичные гроздья, хоры народных голосов (важнейший композиционный элемент шолоховской эпопеи) царит, как правило, тон дразнящий, грубовато-подшучивающий, часто беспощадный к ближнему (все друг друга поддевают, подковыривают, изощренно обзываются-ругаются), а в песне, напротив, все удивительно согласуются, соединяются «в глубоком, чутком молчании» (II, 491), в одном чувстве и переживании, как бы вливаются в надличностный, родовой, психейный поток, соединяющий живых и ушедших. Рушатся и сословные перегородки, исчезают на время групповые, образовательные различия: и офицер, и простой казак — тут едины. В пространстве песни, и когда ее поют, и когда слушают, располагаются лучшие, в смысле душевно-духовного взлета героев, моменты романа, моменты катарсиса, подключения себя к вечной цепи поколений, к народному бессмертию. Вспомним неожиданные слезы Листницкого: слушает он «тоскливую, несказанно грустную» старинную песню, пронзительно ощущая свое родство со всей казачьей «маленькой, обособленной нацией» (I, 326). Или спазму в горле и рыдания больного тифом Григория, когда «над черной степью жила и властвовала одна старая, пережившая века песня» (II, 492).

При полном отсутствии в «Тихом Доне» авторской риторики в нем все же пробивается прямая раздумчиво-философическая интонация, народно-лирическая плачевая стихия. Возникают они и крепнут по мере разверзания коллективной беды, усугубления казачьей катастрофы. Конкретной картине сосущей «черной немочи», что поселилась в курене Мелеховых при известии о гибели Григория, предшествует обобщенно-поэтический, скорбный выплеск чувств, включающий эту картину в череду общего народного горя: «Ложились родимые головами на все четыре стороны, лили рудую казачью кровь и, мертвоглазые, беспробудные, истлевали под артиллерийскую панихиду в Австрии, в Польше, в Пруссии... Знать, не доносил восточный ветер до них плача жен и матерей.

Цвет казачий покинул курени и гибнул там в смерти, во вшах, в ужасе» (I, 274).

Эмоциональное отношение к войне, к судьбе народного множества на ней выливается в целые законченные лирические этюды, в которых Шолохов позволяет себе столь редкую для «Тихого Дона»

обнаженную патетику: «И сколько ни будут простоволосые казачки выбегать на проулки и глядеть из-под ладоней,— не дожждаться милых сердцу! Сколько ни будет из опухших и выцветших глаз ручиться слез,— не замыть тоски! <...> Рви, родимая, на себе ворот последней рубахи! Рви жидкие от нерадостной, тяжелой жизни волосы, кусай в кровь искусанные губы, ломай изуродованные работой руки и бейся на земле у порога пустого куреня!» (I, 445—446). К таким же лирико-философским этюдам принадлежат полторы страницы романа, посвященные шестнадцати-семнадцатилетним повстанческим новобранцам, «куге зеленой», которую то ли тут же уничтожает, то ли жестко перемалывает война (46 гл. 6 части). И недаром возникает здесь образ одной голосащей, неутешной матери, неважно — казачьей или красноармейской из далекого села «Московской или Вятской губернии» (II, 200). Открытое выражение горя, неприятие утрат — в романе женское по преимуществу (недаром вспоминается «плач Ярославны», народные заплачки): оно встает в явный контраст и к тому страшному бесстрастию, с каким на войне их мужчины привыкают относиться к своим и чужим все умножающимся трупам, и к равнодушию природы, беспамятно принимающей в бездонное, неразличимое свое лоно мечущихся, безумных, истребляющих друг друга «сознательных» ее тварей.

Философическая интонация, вплетающаяся в текст романа по мере его развертывания, пробивается и в таком вот пейзаже-притче, что доносит до нас мысль автора о двух противоположных импульсах человеческой природы: о *зове дали* («За волнистой хребтиной горы скрывалась разветвленная дорога,— тщетно она манила людей шагать туда, за изумрудную, неясную, как сон, нитку горизонта, в неизведанные пространства») и о *тяге земной юдоли*, превозмогающей пока всё («люди, прикованные к жилью, к будням своим, изнывали в работе, рвали на молотье жилы, и дорога — безлюдный тоскующий след — текла, перерезая горизонт, в невидь» — I, 280). Эта же интонация выходит и в размышление, скажем, о прихотливости, изменчивости потока жизни, особенно когда ее неспешный, обыденный ход выбрасывает из привычного русла, и тогда не угадаешь, покарает ли она тебя или неожиданно обрадует («...разбивается жизнь на множество рукавов. Трудно определить, по какому устремит она свой вероломный и лукавый ход...» — I, 281), и в патетический вечный вопрос, будящий раздумье: «Кто зайдет смерти наперед? Кто разгадает конец человечьего пути?..» (II, 77).

Вспомним, каким великолепным примиряющим философско-лирическим пассажем завершается первый том «Тихого Дона», где только что корезжились жуткие сцены расстрела подтелковского отряда, повешения его предводителей и, наконец, убийства в степи ка-

заками Валета. Здесь возникает и искра вышней, горней правды (это поставленная у изголовья степной могилы Валета часовня со «скорбным ликом Божьей Матери» и надписью на карнизе «В году смуты и разврата Не осудите, братья, брата» — *горюшит* она глаза прохожим «извечно унылым видом», *будит* «в сердцах невнятную тоску» — I, 589), и картина всепобеждающего природного хода вещей: разрослось на холмике цветочное разнотравье, бьются здесь за самку стрепета и высиживает на той же могиле она яйца, залог вечности жизни...

Именно в авторско-раздумчивом пласте романа более всего чувствуются гоголевские струи (кстати, когда Шолохова спрашивали о влиянии на него Толстого, он всегда напоминал и о любимом им Гоголе), веет очарование проникновенного тона знаменитых его лирических отступлений: «Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах косячных маток и жеребцов. На сухом конском храпе от ветра солоно, и конь, вдыхая горько соленый запах, жует шелковистыми губами и ржет, чувствуя на них привкус ветра и солнца. Родимая степь под низким донским небом! Вилюжины балок, суходолов, красно-глинистых яров, ковыльный простор с затравевшим гнездоватым следом конского копыта, курганы в мудром молчании, берегущие зарытую казачью славу...» А каким всплеском благоговейного, почти религиозного чувства завершает писатель! «Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою пресную землю, донская, казачьей, не ржавеющей кровью политая степь!» (II, 42).

Шолохов мастерски лепит ход действия, выхватывая и укрупняя моменты, выпукло рисуя персонажей, отношения, страсти личные и общественные, ведет выразительную полифонию сюжетных линий, потоков повествования. Часто писатель передает события не как всезнающий и всеведающий автор-демиург, не в лоб прямым авторским описанием, а как бы косвенно, в пересечении лучей-глаз других, через восприятие этих событий самими персонажами, в том числе и случайными, второстепенными (они как бы ненароком приносят вести, что-то уточняют о пропавших на время в волнах бурных событий основных героях).

Известно, что недоброжелатели великого писателя, кто искал каких-то внутренних зацепок — в самом тексте «Тихого Дона» — для подтверждения версии как минимум двух создателей романа (настоящего автора и второстепенного соавтора, каким лишь и признавался сам Шолохов⁴), указывали на перебивку планов высоко художественного, пластичного текста, связанного с главными героями, и мемуарных заимствований, хроникальной сухости, некоторой публицистичности пластов, дававших обзор положения и динамики противоборствующих сил, военных фронтов. Не нравились

приведенные в романе исторические документы (куски из статьи Ленина, из постановлений казачьего съезда, из приказа Троцкого и т. д.) как нехудожественные, чужеродные роману, «конъюнктурные» инкрустации. Более того, в укор ставилась несведенность начал и концов судьбы многих персонажей,— появляются, мелькают и бесследно исчезают, немотивированная странность появления на страницах «Тихого Дона» отрывков из дневника, найденного после боя в кармане убитого офицера.

Удивительно, насколько пристрастно «разоблачители» Шолохова не видят и в сочетании разных стилистических стихий (пластически-образной и хроникально-публицистической, включающей документальные вставки), и в видимой случайности появления каких-то персонажей или внезапном обрыве интереса к, казалось бы, важному протагонисту тех черт романной поэтики XX века, что они сами с пониманием отметили бы у других авторов (скажем, у Дос-Пассоса или Гайто Газданова). «Тихий Дон», гениально-дерзновенное свершение реализма XX столетия, никак и не мог явить уютного мира классической романной вселенной XIX века, где судьбы персонажей, сюжетные линии прослежены до заданного упора, до эпилога включительно. Не забудем, что жизнь на деле сама по себе — прерывиста и отрывиста, случайна и превратна — и это особенно почувствовало художественное сознание века войн и революций, эпохи кризиса, переворота, распада связей и нравственного одичания, когда клочковатость, разорванность, жестокая абсурдность бытия доходили до вопиющей степени (впрочем, давая возможность увидеть эти качества, пусть в смягченном виде, и в нормальном, устойчивом земном существовании). Вот входит некий человек на день, час, миг в круг интереса, связанный с основными героями и событиями, фиксируется лишь краешком глаза и отплывает навсегда в ночь незнания, неинтереса, небытия... да, исчез из повествования и Евгений Листницкий (впрочем, во вполне оправданный момент, когда его судьба после женитьбы полностью отцепилась от судьбы Аксины и Григория), а дальше что? — заметался как рядовая массовая щепка в мутном потоке катастрофического времени, и читателю вполне достаточно в косвенном, как бы случайном упоминании узнать лишь об его конце («а молодой до Екатеринодара дотянул, там его супруга связалась с генералом Покровским, ну, он не стерпел, застрелился от неудовольствия» — II, 562).

И уж полным эстетическим нечувствием отмечены упреки в неорганичности для целого романа дневника некоего Тимофея. Напротив, этот документ интеллигентского сознания прекрасно работает как фон, перебивка планов, своеобразная фигура сравнения, рельефно выделяющая главное — народный тип чувства и пережи-

вания. Какой контраст: простой, природно-прямой подход к любви и женщине и вымороченная искусственность (ср. «Зачнется покос — ишо попросишь», — Григорий Аксинье, а Тимофей в изъяснении своих чувств к Лизе и тех же желаний начинает «очень выпренно и издалека»); народная укорененность, цельность характера основных казачьих героев и беспочвенность, рефлексивная раздвоенность городского интеллигента — личность того же Тимофея как бы хлябает, с собой не совпадает, вертится в половых страстях и душевной опустошенности, и на войну то он идет оттого, что «некуда деть себя» (I, 250).

Через этот дневник Шолохов чрезвычайно экономно и ярко вводит и контуры городской судьбы, изломанного характера Лизы Моховой, «медички второго курса», «испорченной девушки» с нервными припадками и «культом самопочитания», прежде всего своего совершенного тела («арцыбашевщиной от нее попахивает» — I, 245, — как выражается объект ее мстительной половой тирании Тимофей). И опять же — похоже, что избывает она и то унижение, что нанес ей когда-то в донских камышах Митька Коршунов, но что-то ничего подобного не видим мы в Аксинье, несмотря на, казалось бы, еще более тяжелую травму: изнасилование собственным отцом — другая тут психика и чувствительность... Правда, развившаяся крайняя жестокость, веселый садизм того же Митьки — конечно же и из той дрожи ненависти и бессилия, когда выгонял его из дома и спускал на него собак отец Лизы. Так тонко и ненавязчиво вьет Шолохов сплетение причин и следствий, на поверхности и невидимых, а в судьбоносной глубине стянутых в узел человеческих взаимовлияний, близких и дальних, прямых и опосредованных, опознанных и неопознанных.

Кстати, Григорий, нашедший эту записную книжку в кармане шаровар убитого Тимофея, сам читать ее не стал, отдал штабным писарям, а те лишь «посмеялись над чужой коротенькой жизнью и ее земными страстями» (I, 255). Так и не узнал Григорий, что было там про знакомую его хуторянку — опять примета поэтики случайных сцеплений и обрывов, особенно отвечающей хаотически понесшейся реальности.

Неуклонным на протяжении всего романа остается и тот внутренний композиционный принцип всех его глав, который заключается в ритмичном чередовании-сочетании двух больших пластов повествования: человеческого мира и жизни природы, стоящих друг к другу в различных отношениях — то тонкого соответствия, образной аналогии, метафорического углубления, то контраста и оппозиции.

Человек и природа

Действие «Тихого Дона» неизменно вдвинуто в ту или иную природную рамку: в людском мире свое течение жизни, то привычное, устоявшееся, то бурно разворошенное, своя круговерть радости, горя, страстей, ужасов, преступлений, возмездий, ослепленности, абсурда...; в природном — свой ход, смена сезонных и суточных состояний, растения, животные, краски, звуки, запахи, прихотливые композиции неисчислимых миггов, разверзающееся в недоступной выси таинственное бытие небесных светил и стихий... Да, эти два потока жизни, людской и природной, параллельны, но их какая-то соотнесенность для человека, для наблюдателя здесь несомненна. В романе отчетливы права фольклорной традиции соответствия природы внутреннему состоянию человека, когда она на своем языке как бы являет образ этого состояния. Иногда это прямо выражается автором или героями. Накануне ухода из дома, ночью в степи, куда Григорий уехал на осеннюю пахоту с женой, он объясняет Наталье, что чужая она ему, постылая: «...нету на сердце ничего... Пусто. Вот как зараз в степе...» А там, подключается автор, «тоскливо, мертвенно пахли отжившие травы», «с черно голубой вышней пустоши, серебряными колокольцами кликали за собой припозднившиеся журавли», а к утру уже «на два вершка лежал снег» (I, 126). Мимолетная ночная любовь Григория с «высокой красивой жалмеркой», дочерью пасечника, рифмуется с тем, что видит он под утро сквозь крышу сарая: «Сорвалась и стремительно скатилась к горизонту падучая звезда, оставив на пепельном небе фосфорический стынущий след» (II, 19). Сразу после митинга на привокзальной площади Бунчук арестовывает есаула Калмыкова, одного из тех, кто вел казаков на помощь Краснову, и в ярости на его разоблачения — без суда и следствия — расстреливает есаула, объясняя потрясенному Дугину новые принципы войны на истребление: «Таких, как Калмыков, надо уничтожать, давить как гадюк». И тут же — заметьте — какой тайнописью встает символически-параллельный, зловещий лик природы: «Над ними в темноте низко пенились, устремляясь на восток, траурно-черные облака. В просвет, с крохотного клочка августовского неба, зеленым раскосым оком мертвеца глядел ущербленный, омытый вчерашним дождем, месяц» (I, 430). Вот Подтелков смутил Григория в его тогдашних изваринских, автономистских убеждениях, поставил *на ребро* нового выбора и соответственно тут пейзаж как бы настраивается по человеку, по его неустойчивому, неравновесному состоянию: и за окном зкатное солнце, «словно ребром поставленное на ржавый гребень крыши», и казалось, что оно, как сам герой, «вот-вот со-

рвется, покатится по ту или эту сторону крыши», и «гайдамачил над станицей час от часу крепчавший ветер» (I, 453)...

Развернутая, в мощных конкретных деталях, картина природы часто предстает аналогом того, что происходит с людьми или отдельной человеческой душой. Так «стремительно разматывающаяся пружина отступления» (II, 69) уподобляется исподволь подкраившемуся «весеннему раскрепощению земли» во всем бурном крещендо его ошеломляющих проявлений: «В полночь мощно ревут буераки, гудят заваливаемые снежными оползнями яры, сладостным куревом дымится бархатисто-черная обнаженная зябь. К вечеру, стоная, ломает степная речушка лед, мчит его, полноводная, туго налитая, как грудь кормилицы...» (II, 69). Обрушивается с Обдонской горы подточенный солнцем огромный снежный нанос от уже последней малости, какого-нибудь «порыва бокового ветра» — «многолетнему чувству Аксиньи <...> нужен был самый малый толчок» (II, 225): и покатилося, понеслось оно от новой встречи у Дона, от одного ласкового слова Григория: «Здравствуй, Аксинья дорогая!» Весна, устремляется потоком Дон в низовья — и таким же потоком пробивается и уже безоглядно разливается не уходящая из сердца Григория любовь к Аксинье.

Вот еще некоторые тонкие аналогии в романе: Аксинья и кленовый куст, оплетенный паутиной,— его она, вся во власти мучительного чувства к Григорию, встретила в лесу во время супружеского свидания со Степаном в повстанческом лагере (II, 304), Аксинья и грустный, пленительный запах тронутого увяданием ландыша (II, 307); Дарья, уже ядовито, погибельно надкушенная, с новым открывшимся зрением на мир, и цветок повителя, этого мимолетного дитя земли: «Сорвала прилепившийся к стеблю кукурузы цветок повителя, близко поднесла его к глазам. Нежнейший, розовый по краям раструб крохотного цветочка, такого прозрачно-легкого, почти невесомого, источал тяжелый плотский запах нагретой солнцем земли» (II, 387).

Природа — первая, основная данность мира, расстилается она для человека в своих бесчисленных тварях и состояниях наглядными и тайными притчами значений и смыслов — и черпает из них Шолохов щедро. Начало января 1918 года, «перед съездом фронтового казачества в Каменской» — особый неустойчивый исторический момент, «казаки,— как выражается Изварин,— мечутся между двумя крайностями — большевики и прежний монархический строй» (II, 487), путаница, неясность в головах и сердцах, Григорий тоже *ищет выхода* и пока не находит. Такому состоянию казачьих душ писатель тут же ненавязчиво предлагает природное соответствие, эмоционально углубляющее образ этого неясного, зыбкого

пока момента стремительно несущегося революционного времени: «Месяц всходил тихо и кособоко, как инвалид на лестнице. За домами сумеречной лиловой синью курилась степь. Был тот предпочной час, когда стираются очертания, линии, краски, расстояние; когда еще дневной свет путается, неразрывно сцепившись с ночным, и все кажется нереальным, сказочным, зыбким; и даже запахи в этот час, утрачивая резкость, имеют свои особые, затушеванные оттенки» (I, 489—490). Стреляет в себя Каледин, к его еще теплой груди приникает Богаевский («вся жизнь его в этот момент ушла в слух»), тщетно пытаясь уловить хоть слабый стук сердца — но звучало лишь тиканье часов самоубийцы, «одичавший», «острый крик его вдовы», «да через окно — обрекающее, надсадное и звучное карканье ворон» (I, 516), зловещий аккомпанемент беды. Атмосфера тоскливой безнадежности подтелковской экспедиции выразительно передается и через внешний мир. Природа (почти как в «Слове о полку Игореве») будто предупреждает о беде, шлет людям предвестие скорого конца: «Назойливый, мелкий, холодный цедился дождь. <...> На западе густели тучи. Темнело. Где-то далеко-далеко, в полосе Обдонья вилась молния, крылом недобитой птицы, трепыхалась оранжевая зарница... Чем-то напоминал этот вечер осеннюю пору. Даже травы, еще не давшие цвета, лучили непередаваемый мертвенный запах тлена» (I, 570, 571).

Природный мир в восприятии человека часто как бы настраивается по нему — своего рода художественно претворенный Шолоховым (и, конечно, не им одним) «антропный принцип» (космологически-философская идея, утвердившаяся с второй половины XX века), впрочем, суть которой — соотнесенность, корреляция между миром, Вселенной, макрокосмосом, и человеком, микрокосмосом, — всегда была открыта мифологическому и фольклорному мышлению. Живописно-мрачные картины войны, конницы, топчущей «вызревшие хлеба», солдатских сапог, взмешивающих августовскую грязь, ржавеющих в земле снарядных осколков, тоскующих, как вампиры, «по человеческой крови», «раздувшихся, обезображенных разложением, зловонных трупов быков и лошадей» (II, 328), и самих людей, зловещих перемен, происходящих на человеческих лицах и в душах («каждый по-своему вынашивал в себе и растил железные семена, посеянные войной» — I, 239), накладываются в романе на соответственный, какой-то израненный, кровавый, жутковатый лик мира: «В садах жирно желтел лист, от черенка наливался предсмертным багрянцем и издали похоже было, что деревья — в рваных ранах и кровоточат рудой древесной кровью» (I, 239). В ситуации кошмара и безумия взаимного убийства, разрушения, потерь близких людей и природа воспринимается *так*, глаз

так фокусируется, в такой эмоциональной доминанте, в таких уподоблениях — хищных, ущербных, кровавых: «Хлопчатый редкий туман <...> тек над прогалинами и, как коршун над падалью, кружился меж ольхами над сизой прозеленью парных болот» (I, 229). Людское горе, разливающееся по сиротеющим станицам, откликается в окружающем пейзаже: «По-вдовьему усмехалось обескровленное солнце, строгая девственная синева неба была отталкивающе чиста, горделива. За Доном, тронутый желтизной, горюнился лес» (I, 274), «А над намокшей кровью Беларусь скорбно слезились звезды» (I, 375). Обнажается изнанка, трагическая подоснова бытия, нагнетается мелодия смертной жизни: «...розовели травы, все яркоцветные, наливные в предосеннем, кричащем от скорой смерти цветущем» (I, 273), «Отсыревшая хрушкая глина на плотине тяжело пахла мертвечиной, сырьем» (I, 241), лес и тот торчит «седой щетиной на черном черепе невысокого холма» (II, 342)... Сцена, где Григорий в ярости чуть не убивает Чубатого, прикончившего молодого, симпатичного и жалкого пленного австрияка, все совавшего казакам помятый шоколад, а затем идет зрелище его труп, рассеченного до пояса, увенчивается, используя определение Шолохова, «непередаваемо-грустным», с мрачным оттенком вечерним пейзажем: «черную перистую тучу гнал с запада ветерок. Откуда-то с болота подползал пресный запах мочажника, ржавой сырости, гнилья; гукала выпь. <...> Над просекой меркли на стволах сосен темно-рудые следы ушедшего солнца. <...> Туча наплывала над лесом, подчеркивая, сгущая кинутые на землю линиялы, непередаваемо-грустные краски вечера» (I, 260—261).

Но наряду с принципом соответствия, по которому строится взаимоотношение человека и природы (уходящим в фольклорное видение мира), в «Тихом Доне» широко представлен и обратный прием: *контраста*, который чаще всего несет в себе более философское, оценочное звучание. Уже с начала романа возникает контрастный контрапункт закипающих человеческих страстей, на развитие и избывание которых уйдет вся эпопея, и великого равнодушия природы к неистовствующим в ней человечкам, ее закрытой в себе, в своих законах и тайнах жизни. «По — кви — та — ем — ся!» — уже накапливают мстительную классовую злобу Давидка-вальцовщик и Валет (вскоре ее раскрутит, идейно оснастит Штокман), Мохов «скрипел зубами раздавленный позором» дочери; «Степан вынынчивал в душе ненависть к Гришке <...> Наталья <...> сжималась в комок, оплакивая заплеванное свое счастье; <...> томимый ненасытным предчувствием и вернувшейся болью, вздыхал Гришка; Аксинья, лаская мужа, слезами заливала негаснущую к нему ненависть» — «А над хутором шли дни, сплетаясь с ночами,

текли недели, ползли месяцы, дул ветер, на погоду гудела гора, и, застекленный осенней прозрачно-зеленой лазурью, равнодушно шел к морю Дон» (I, 118).

Размеренная, прекрасная в своей гармонии и ритме, в инстинктивной целесообразности взаимоотношений ее тварей, не знающих человеческих бесчинств и самоистребительных безумств, природа в романе часто как бы устыжает мир людей. «Сонлив и мирен был тусклый октябрьский день; благостным покоем, тишиной веяло от забрызганного скупым солнцем пейзажа. А неподалеку от дороги в бестолковой злобе топтались люди, готовые кровью своей травить сырую от дождей, обсемененную, тучную землю» (I, 441). Контрастный монтаж может достигать у Шолохова предельного градуса: вот рисуется лютая жизнь уже обреченных участников восстания, эксцессы отчаянного бешенства, «первобытной дикости» — и тут же сияющая «невиданными красками» картина весны, кипящая, ликующая, великолепная в своей самодостаточной замкнутости от людской дичи: «По недоступному голубому разливу небес плыли, плыли, уплывали не север, обгоняя облака, ватаги казарок, станицы медноголосых журавлей. <...> Возле Дона в займищах стоял от птичьего гогота и крика. <...> В талах неумолчно шипели охваченные любовным экстазом селезни. На вербах зеленели сержки, липкой духовитой почкой набухал тополь. Несказанным очарованием была полна степь, чуть зазеленевшая, налитая древним запахом оттаявшего чернозема и вечно юным — молодой травы» (II, 190).

Люди уперты в обиды, непонимание, взаимные мучения — Наталья холодна с мужем, не легла с ним, дошли до нее слухи об его разгульной жизни, они «чужие друг другу больше, чем когда бы то ни было», а снаружи вновь такая весенняя благодать: первый гром, живительные ароматы, «бодрящая сырость» Дона, «струистое марево» дальней зяби, упоенно-заливистая песня жаворонка, тоненький посвист сусликов — «А над всем этим миром, дышавшим великим плодородием и изобилием жизнетворящих сил,— высокое и гордое солнце» (II, 206).

В «Тихом Доне» именно высь: солнце, небо, звезды («гордые, звездные шляхи, не попранные, ни копытом, ни ногой» — II, 42) в своем таинственно-величественном бытии особенно контрастны к людским страстям и суеде, человеческой кровавой драме. Вспомним, как очнулся Григорий после первого ранения на фронте, еще не вполне понимая, жив он или нет, и долго «смотрел, не мигая, широко открытыми глазами» в густо-синее небо и светлые звезды: «ему казалось, это — не звезды, а полные голубовато-желтые неведомые плоды висят на черенках листьев» (I, 285). Или как готовя-

щийся принять мученическую кончину Иван Алексеевич, неузнаваемо, со своими товарищами (выданными повстанцам коммунистами Сердобского полка) обезображенный измывательствами толпы, в последний раз, несколько освеженный колодезной водой, видит «с предельной, почти осязательной яркостью» «вставшие вдали отроги меловых гор, а над ними, над текучим стременем гребнистого Дона, в неохватной величавой синеве небес, в недоступнейшей вышине — облачко» (II, 244). *Небо* — вот, пожалуй, для шолоховских героев высшая трансцендентная реальность, и узрение ее (происходящее обычно в крайней ситуации, в пароксизме боли, тоски, угрозы смерти) придает совсем другой масштаб происходящему, точнее, пусть на мгновение, уменьшает его до мелкого и неважного.

Но бывает, что великолепно-отрешенная красота неба и не замечается героями, ввергнутыми без остатка в земные страсти, тупики времени и судьбы, но и тогда она неизменно предстает в романе, играя свою контрастную, расширяющую видение читателя роль. Так это происходит в сцене, когда едет Григорий со товарищи на очередную, до полного отпада, пьянку-гулянку, нырнуть в казачью, русскую *зону свободы* — забытья от трезвой лютой действительности. А какой при этом вверху и вокруг разворачивается чудный, изошренно-живописный, эстетически-изысканный пейзаж! «В небе, налитая синим, косо стояла золотая чаша молодого месяца, дрожали звезды, зачарованная ткалась тишина, и далекий собачий лай да хрусткий чок конских копыт, не нарушая, только подчеркивали ее» (II, 185).

Небо в «Тихом Доне» — из нескольких особо избранных природных персонажей; добавьте еще *Дон*, конкретный и точный в бесконечно меняющихся ликах и состояниях и вместе неразрывно связанный с судьбой героев и казачества вообще; *лес*, «исполненный чудесного и многоголосого звучания», симфоний запахов, живущий «могущественной первобытной жизнью» (II, 507); и, наконец, *степь*. Пожалуй, именно степь, ее поэзия глубже всего берет за сердце автора и его персонажей, истинных степняков, сформированных составом ее стихий, образом тоскливой бесконечности («вся бескрайняя, жуткая в снежном своем однообразии степь» — I, 478), возвышенным, древним ее обликом (курганы, вороны, «тишина, мудрое величие», приводящее человека к «покорной умиротворенности» — II, 22), могучим кипением растительной и животной жизни, который являет она в момент своего цветения и плодоношения. Степи посвящены целые этюды в романе; даже заряженный энергиями ненависти и борьбы Мишка Кошевой именно здесь, живя среди степи и покоряясь ее мощным внушениям, поворачива-

ется лучшими, извечно казачьими чертами: страстной любовью к лошадям, умением созерцать и глубинно чувствовать природу, ее тварей, принимать их неотразимую естественность, часто выгодно отличающую их от людей, способностью проникаться извечно установленным ритмом степной жизни, ее тишиной и миром («Там злота, а тут мир» — II, 23).

Эта антитеза *мир — злота* проходит через весь «Тихий Дон»: *тут* — «величаво распростертое <...> небо», куда «долго глядел» Григорий, лежа на траве сада у пруда, рядом с двумя могилами, своей дочки и деда Сашки, *тут* — радостное, кипучее биение природной жизни; а *там* — автор не удерживается от горькой иронии — «утверждая в природе человеческое величие, где-то далеко-далеко по суходолу настойчиво, злобно и глухо стучал пулемет» (II, 332). Когда на войне герои оборачиваются памятью к своему прошлому, то высшим, *жизнезаряженным*, как бы эмблематическим моментом отпущенного им существования встает обычно сцена, в которой они видят себя на природе, чаще всего в степи, пронзенными красотой и благостью окружающего мира, наиболее естественно включенными в природный праздник бытия. Вот и умирающей Ильиничне в отчетливом видении является «опаленная солнцем августовская степь, золотистая пшеничная стерня, задернутое сизой мглой жгучее синее небо», пасущиеся быки, «трескучий звон кузнечиков», «приторно горький запах полыни», и она сама, «молодая, рослая, красивая», с «тугими, налитыми молоком грудями» (кормит «крохотного смуглого Гришатку» — II, 527) всем существом, бессознательно чувствует особо интимную причастность к миру, его ласку покалыванием стерни о голые икры, горячим ветром на спине...

Вспомним также, как Аксинья, самая природная, самая эротически заряженная из персонажей романа, удостаивается наиболее родственного проникновения в природу, открытой любовной ласки ее стихий: «Босые ноги приятно холодила влажная земля, а оголенные полные икры и шею ищущими горячими губами целовал суховей» (II, 306). И тогда-то «мир открылся Аксинье в его сокровенном звучании»: в шелесте листьев, шуршании крохотных тварей, в жужжании шмелей и диких пчел, пении птиц, в многообразии запахов, жадно ею вдыхаемых. И засыпает она в лесу вся в слезах от воспоминаний о своей «молодости, <...> долгой и бедной радостями жизни», пробужденных в ней запахом увядающего ландыша, под кустом доцветающего шиповника, усыпанная его розовыми «призывавшими лепестками» (II, 307) — что еще можно добавить к этому образу поздней Аксиньи, сотканному из таких тонких природных соответствий.

Вместе с тем Шолохову внятно и то, что человек, живя в природном порядке бытия, испытывая высшие моменты в контакте с природой, все же в чем-то принципиально от нее отличается. И это что-то особенно концентрируется в отношении к смерти. Свою мысль писатель, как всегда, подает образно и конкретно, в монтажном движении той или иной сцены. В Татарское привозят три трупа, убитых Аникушку, Христоню и парнишку с дальнего конца хутора. С ужасом и отвращением Дуняша рассказывает Ильиничне: «...глянула я, родная мамунюшка, а у Аникушки головы почти нету, какая-то каша вместо головы. Ой, и страшно же! И воняет от него за версту...» (II, 459). И тут же идет картина «тихой, ласковой осени», и в природе — пора увядания и смерти: опадают листья, предсмертным багрянцем горят кусты шиповника, «горький, всепобеждающий запах сопревшей дубовой коры заполнял лес» (II, 459). Умирают растения, стоит «терпкий запах увядшей листвы» (II, 460), но разве это тот невыносимо тяжелый трупный запах, который постоянно фиксируется в романе? Это явно одна из философских заглавок, стоящих перед сердцем и умом писателя (и о ней мы поговорим позднее). Пока лишь отметим, что разрешить ее он не мог, но многократно ставил, всматривался в эту загадку, думал над ней... А в этом эпизоде перед нами обнажается душа Пантелея Прокофьевича: «За один год смерть сразила столько родных и знакомых, что при одной мысли о них на душе его становилось тяжело и весь мир тускнел и словно одевался какой-то черной пеленой» (II, 460). Он не идет на похороны станичников, уезжает за Дон, но и там настигает его напоминание о конце — погребальный звон: «А что проку от этого звона? Только разбередят людям сердца да заставят лишний раз вспомнить о смерти. А об ней осенью и без того все напоминает: и падающий лист, и с криком пролетающие в голубом небе станицы гусей, и мертвенно полегшая трава...» (II, 461). Притча о смерти — в самой природе, но сколь далека она в своей мягкой элегичности от жестокой, отталкивающей трупной реальности в человеческом мире, от сознания неповторимости личности, от безутешного горя и несмирности любящего сердца. «Лишь трава растет на земле, безучастно приемля солнце и непогоду, питаясь земными животворящими соками, покорно клонясь под губительным дыханием бурь. А потом, кинув по ветру семя, столь же безучастно умирает, шелестом отживших былинки своих приветствуя лучшее смертью осеннее солнце...» (II, 194). Человек не может существовать, как другие природные твари, осуществляя лишь одно предназначение — оставить семя, потомство, покорно-бессознательно смиряясь с неизбежным концом. Запомним это: «лишь трава», не человек...

Эти два состояния жизни человеческого сообщества, возведенные Львом Толстым в заглавную формулу его великого романа, на который ориентировал себя автор «Тихого Дона» (постоянно читал «Войну и мир» в пору обдумывания и работы над эпопеей, возил с собой и на фронт Великой Отечественной), по сути являются у Шолохова двумя главными пластами народного бытия, двумя точками мировоззренческого отсчета. Влияние Толстого на Шолохова, особенно во взгляде на войну, отмечалось не раз, но все же у автора «Тихого Дона» — свое, углубленное понимание мирного и военного статуса жизни, идущее от большей близости к натурально-природному типу существования, корневому восчувствию бытия вообще.

Мировая война, революция, гражданская война у Шолохова во многом лишь сгущает до жуткого, отталкивающего концентрата то, что существует в мирном состоянии, в самой природе человека и вещей этого мира: импульсы разделения, вытеснения, страстной самости, издевательства над человеком, злобы и убийства... *Мир* скручивается своим жгутом противоречий и борьбы — раскалившись, вылезут они в гражданском противостоянии, дойдут до гомерического «кроворазлития», неистового взаимоистребления, полного разрушения прежнего уклада жизни. *Мир* и *война* — состояния относительного, видимого здоровья (с загнанной внутрь хроникой) и острой болезни одного организма. Диагноз обеих фаз недуга, по большому счету, один: определяется он той центральной мировоззренческой оппозицией «Тихого Дона», которую Федоров определял как *родственность* — *неродственность*, при том что родственность есть и самое натурально глубинное и неотменимое отношение между людьми, детьми одного отца, небесного и земного, и вместе самое искажающееся, вплоть до своей противоположности, даже в теплом и сокровенном своем ядре — семье и общине.

Конечно, такое искажение достигает вопиющей степени именно в состоянии войны, особенно гражданской. Но зерна неродственности, уходящей, как указывал тот же Федоров, в самый корень падшего, смертного бытия, всходят зловещими плодами еще до войны и революции. Вспомним, как в распалении предрассудков и темных страстей была погублена бабка Григория, а дед его «развалил до пояса» того, кто пришел на его двор во главе хуторской, общинной расправы. Или как отец Аксиньи, посягнувший на нее, был зверски забит сыном и женой, как калечили и убивали друг друга в драке на мельнице казаки и тавричане, как «обдуманно и страшно» истязал Степан свою жену, как «сильничал» Лизу Мохову Митька Коршунов, а позднее бесстыдно приставал к сестре... А Наталья,

тихая, самоотверженная, чистая женщина, оказывается способной на сугубый грех (по христианским понятиям) — на себя руки наложить, да еще в пасхальную ночь, а позднее — пусть и в жгучей обиде на мужа за его неверность — убить собственный плод, их возможное будущее дитя: какое-то тонкое изуверство чистеньких и тихоньких! «Выхолостил мою жизнь, как боровка» (I, 174), — выдавливает из себя Степан Григорию: вольно-неволью в своих страстях один становится поперек дороги другому, губит его. Груз такой вины центральных любимых героев романа — причем в сугубо мирных, любовных коллизиях и борьбе — тех же Григория и Аксиньи огромен.

В самое мирное время, как видим, густо идет натуральная изнанка жизни и человеческих отношений: семейные преступления, тайные ночные измывательства, ненависть к чужакам, злоба и убийства... Более того, народный, низовой герой значительно ближе к этой изнанке, чем, скажем, дворянские персонажи того же Толстого: сам быт и уклад существования намного жестче, естественнее, открытее, живут среди и рядом с животными, с природой, не знают городской гигиены, сами режут скотину, лихо дерутся, привычно избивают жен, задиристо-безжалостны друг к другу в слове... Их закалка, физическая и психическая, несравнима с чувствительностью цивилизованного, *отполированного*, изнеженного бытовым комфортом городского, имущего человека: и это от грязи, блох, вшей до эксцессов человеческих страстей. По порогу выносливости, душевной сопротивляемости травмам, по неприменимости ко многим из народных персонажей Шолохова нормативной нравственной линейки они столь же гибкие и пластичные, спасающие и убивающие, верные и «предательские», как сама жизнь. Моральна ли природа, порождающая и погубляющая, заботливая и равнодушная, то привечающая, то отворачивающаяся от недавнего любимца?

Вот и не ломается юная Аксинья от изнасилования ее отцом и — не забудем — его убийства близкими (что, может быть, еще страшнее), и даже ни разу, никак об этом не вспоминает — черта, отмеченная еще П. В. Палиевским⁵. А уж через какие душевные опустошения прошел Григорий! Леонов мучительно, безвыходно, на целый роман, заклинил Митьку Векшина из «Вора» на его убийстве офицера, а герой «Тихого Дона», пройдя через близкий внутренний слом (после убийства им безоружного, обуянного ужасом неминуемого конца австрийца), а затем через каскад еще более страшных вещей, через отупляющее и озверяющее привыкание к ним, через потери самых близких и дорогих людей, каждый раз отживает, находит в себе силы еще жить и чувствовать, забывать и возрождаться. На героях Шолохова — до последнего рокового смертного за-

хвата — заживает и зарастает, почти как в самой природе, конечно не без уродливых шрамов, грубой коры, тяжелых наростов...

Так есть ли принципиальная разница между мирным и военным состоянием жизни? С одной стороны, вроде бы нет — только резкое усиление градуса и степени борьбы и зверства, с другой — все же есть: количество переходит в качество. Одно дело — стихийное столкновение вечных инстинктов, интересов, страстей, одно дело — межчеловеческие, индивидуальные или коллективные, драматические, трагические конфликты: они входят в какую-то общую *экономию* природно-смертного бытия, с его светлыми и темными сторонами. Одно дело — Григорий, зверски избивающий своего обидчика, соперника Листницкого, готовый в припадке бешеного гнева убить Чубатого или унижающего его генерала (если бы и убил, то в состоянии аффекта, как покушающаяся на себя и ребенка во чреве Наталья), или даже Митька, насилующий скучающую барышню, падкую на пряные, опасные развлечения... Совсем другое дело — когда ненависть, злоба, а за ними убийство омассовляется, механизмуется, предельно упрощается, становится привычным и холодным. Другое — бессудные расстрелы и рубки пленных, садистские подвиги того же Митьки, убивающего старух и детей, превращение крайнего страстного эксцесса (чем чаще всего является убийство в мирной жизни) в спокойное, сатанизированное ремесло, объект которого — тьфу, ничего не стоит, дешевле сапог и тужурки, — и пошла известная, столь расцветшая в эти годы и в полном виде представленная в романе страшная синонимика: *в расход пустить, в распыл, навести решку, свести со счета, шлепнуть, кокнуть, к ногтю прижать, искрошить в дым...* Как высказался мудрый народный старичок в романе, случайный попутчик Аксиньи: «Человека убить иному, какой руку на этом деле наломал, легче, чем вшу раздавить. Подешевел человек за революцию» (II, 507).

Как недолжное, безумное действие предстает взаимное убийство людей в бою уже в начальных сценах на фронте первой мировой. «Озверев от страха, казаки и немцы кололи и рубили по чем попало: по спинам, по рукам, по лошадям и оружию...» (I, 237) — жуткая бесполочь схваток потом задним числом оформляется в складные военные донесения и сводки. Такова иронически поданная история с казаком Козьмой Крючковым, первым получившим Георгия, мифомански раздутая на потребу ахающих столичных дам и тыловых господ (так что, слоняясь до конца войны в штабе дивизии, он удостоился еще трех крестов). «А было так, — резюмирует Шолохов в толстовском духе и тоне, — столкнулись на поле смерти люди, еще не успевшие наломать рук на уничтожении себе подобных, в объявшем их животном ужасе натыкались, сшибались, наносили слепые удары,

уродовали себя и лошадей и разбежались, испуганные выстрелом, убившим человека, разъехались нравственно искалеченные.

Это назвали подвигом» (I, 238).

Первый шок от первого боя («оскаленный, изменившийся в лице, как мертвец» — I, 237 — таким предстает вдруг нормальный, здоровый казак), вглядывание в первые трупы, душевная хворь, «нудная нутряная боль» Григория, переживающего убийство им австрийца, а потом пошло-поехало: трупы громоздятся штабелями, человек входит в мрачную, опустошающую привычку убивать, душевно *обугливается, стерженеет и особачивается*, а то и познает извращенную страсть рубить и крошить «враждебную» человечину — с пылу, с жару, в пароксизме одержания демоном убийства. Шолохов постоянно подчеркивает, как физически меняются при этом люди, какой корежащий отпечаток на их лица, тело и душу накладывает война. Вот и Григорий «обрызг, осутулился», во взгляде его «все чаще стал просвечивать огонек бессмысленной жестокости» — II, 185 (а уж что говорить о других, о каком-нибудь Митьке Коршунове). Он же объясняет Наталье на ее упреки за гульбу на фронте: да, «остервились», но ведь — «на краю смерти», «Я сам себе страшный стал... В душу ко мне глянь, а там чернота, как в пустом колодезе» (II, 207). Вспомним, как открывают новый его, прокаленный войной облик любящие глаза Аксиньи, когда она в последний раз всматривается в лицо спящего на лесной поляне Григория: «Что-то суровое, почти жестокое было в глубоких поперечных морщинах между бровями ее возлюбленного, в складках рта, в резко очерченных скулах... И она впервые подумала, как, должно быть, страшен он бывает в бою, на лошади, с обнаженной шашкой» (II, 635). Аксинья только предполагает и догадывается, а мы, читатели, это видели воочию и не раз в тех ужасающе-пронзительных картинах боя, что разворачивал перед нами писатель (особенно в эпизодах, когда Григорий прибегал к виртуозным приемам неожиданной рубки неприятеля левой рукой). Один из исторических персонажей «Тихого Дона» Харлампий Ермаков, как известно, послуживший главным прототипом Григория Мелехова (в романе он действует и самостоятельно) «...смущенно отводил в сторону еще не потухшие после боя, налитые кровью, осатанелые глаза» (II, 392) — вот они *боевые* глаза, самому за них стыдно, знает, каким только что был!

Именно в братоубийственном гражданском противостоянии, железно и беспощадно подпертом идеологией, с одной стороны, а с другой — инстинктом физического выживания и защиты своего дома и благосостояния, особенно ярко, можно сказать, вопиюще обнажается вся самоубийственность и взаимоистребимость принципа «зуб за зуб», неумоимо питаемого растравленной мстительной

страстностью — до последнего врага и обидчика! Шолохов не устает наглядно демонстрировать, как, разжигаясь все больше и больше, усугубляется страстная вверженность в ненависть, зло, убийство, как бьет она бумерангом ее носителей. Вот в душе вынужденного плясать под общую дудку Петро Мелехова, заискивающего перед Фоминим, «припадочно колотилась ненависть и руки корежила судорога от зудящего желания ударить, убить» (II, 75). При удобном случае уже никто не сдерживает ни ненависти, ни этого желания. Ожесточение, остервенение — обоюдно, и оно все растет в градусе. Установка — на полное физическое уничтожение врага, нет и речи о какой-то разборке-сортировке людей, их утилизации, трансформации: «Сгребать с земли эту нечисть» и все тут! Офицер Донской армии жестко, холодно, как селекционер, подписывает окончательный приговор пленным красноармейцам: «Эту сволочь, являющуюся рассадником всяких болезней, как физических, так и социальных, надо истребить. Няньчиться с ними нечего!» (II, 317). То же зеркально — в мыслях и речах Мишки Кошевого: товарищество и единомыслие за счет вырубки непослушного, колеблющегося человеческого материала!

Цепь взаимных смертных обид, издевательств, жестоких отплат и новых нескончаемых счетов стягивает ткань военного пласта романа, особенно пронзительно впиваясь в таких местах, как расстрел и рубка Подтелковым и его людьми пленных Чернецова и сорока его офицеров, а затем казни уже самого Подтелкова и его отряда, убийство Петра Мелехова Мишкой Кошевым при участии Ивана Алексеевича, а затем самосудное истязание прогоняемых сквозь казачьи станицы коммунистов Сердобского полка — до кровавого месива и «нутряного животного рева», наконец, избиение их всех в Татарском, где особо отличилась жена Петра Дарья, застрелившая Ивана Алексеевича... А вот Мишка Кошевой, распаленный известием об убийстве Штокмана, Ивана Алексеевича, словами приказа Троцкого о беспощадном разорении мятежных станиц, истреблении участников восстания, устраивает рукотворный апокалипсис, акт сжигания старого мира — купеческих и поповских домов со всем их хозяйством, застреливает деда Гришака на крыльце дома Коршуновых (в свое время батрачил у них и сам Мишка, и его отец), а через несколько месяцев уже Митька Коршунов зверски вырезает остатнюю семью революционного мстителя: его мать и малолетних брата и сестру.

Разверзается страшная череда действий — противодействий, ведущая ко все большему усилению вольтажа взаимной ненависти и смертоубийственного неистовства. Прерывает эту дурную взаимостребительную бесконечность разве что реакция ребенка («Мама-

ня! Не бей его! Ой, не бей!.. Мне жалко! Боюсь! На нем кровь!» — II, 243) в сцене измывательств над пленными, заставляющая опаматываться мать и некоторых женщин. Да Григорий Мелехов, несмотря на его невольно-вольную причастность к этой чреде, непосредственным внутренним инстинктом пытается каждый раз (но, увы, чаще всего безуспешно) в моменты пароксизмов взаимного озлобления не дать развязать зловещий галоп выдирания друг у друга, по ветхозаветному закону, *глаза за глаз, зуб за зуб, жизни за жизнь*, да еще и *с избытком*, с переклестом. Более того, именно через своего главного героя писатель подводит читателя к чувству и мысли (на деле глубинно христианским) о необходимости прервать дурную бесконечность возмездия и борьбы, идущую крещендо, сойти с принципа «зуб за зуб», остановиться, простить, забыть, начать с начала. И хотя люди и жизнь никак не дают Григорию соскочить с крутящегося огненного колеса ненависти и смертоубийства, он все равно к этому приходит в финале эпопеи: возвращается домой, выбросив оружие, на столь проблематичную милость победителя...

И мать Григория, Ильинична, смирившись перед волей дочери, перед силой обстоятельств, перешагивает через естественное отталкивание от убийцы ее старшего сына, принимает в дом столь ненавистного ей, заряженного чуждой «правдой» человека. Но постепенно, всмотревшись в него, выделяет она какие-то неожиданные его реакции (скажем, внимание и ласку к сыну Григория Мишатке) и вдруг начинает чувствовать «непрощенную жалость» к нему, когда его выматывает, гнет и мучит малярия. Вот она, великая, испкупительная жалость материнского сердца к заблудшим детям этого жестокого мира! А перед смертью отдает она Дуняше для Мишки самое дорогое — рубаху Григория, пусть носит, а то его сопрела уже от пота! Это с ее стороны высший жест прощения и примирения! И Наталья, в смертельной обиде на мужа — до невозможности нести в себе и выносить его ребенка — мстящая ему и себе вырезанием живого зародыша, перед смертью прощает Григория, умирая примиренной. И неистовая воительница за Григория Аксинья берет к себе детей Натальи, согревая их любовью. И может быть, именно тут лежит какой-то высший тест качеству человека: его, во всяком случае, радикально не проходит главный представитель новой власти в романе — Мишка Кошевой, непримиримый, неостановимый в своей классовой подозрительности и мести.

Родственность, пусть и ограниченная, и подверженная искажениям, лежавшая в основании мирной жизни казачьей общины и семьи, в ситуации войны, мировой и гражданской, подвергается полному распаду. Шолохов демонстрирует это и в большом масштабе, и в малом, отдельной конкретной семьи: «Семья распадалась

на глазах Пантелея Прокофьевича <...> Неожиданно и быстро были нарушены родственные связи, утрачена теплота взаимоотношений, в разговорах все чаще проскальзывали нотки раздражительности и отчуждения... <...> Война разорила его, лишила прежнего рвения к работе, отняла у него старшего сына, внесла разлад и сумятицу в семью» (II, 382). Более того, на примере конца самого патриархального столпа мелеховской семьи, погибшего от тифозной вши в бегах, вдали от дома и зарытого «в чужой ставропольской земле», Шолохов создает один из самых шокирующе-сильных, экспрессионистических образов войны, за которой зловещим кортежем всегда идет человеческое озверение, голод, грязь, паразиты, чума, холера, тиф: «Григорий опустился на колени, чтобы в последний раз внимательно рассмотреть и запомнить родное лицо, и невольно содрогнулся от страха и отвращения: по серому, восковому лицу Пантелея Прокофьевича, заполняя впадины глаз, морщины на щеках, ползали вши. Они покрывали лицо живой движущейся пеленою, кишели в бороде, копошились в бровях, серым слоем лежали на стоячем воротнике синего чекменя...» (II, 487—488).

Ситуация войны, испытание полной неуверенностью в будущем, разрухой, заразой, нависающей смертью в усугубленной, острой форме обнажает лик человеческой судьбы. Сняли покровы с человека — голый остался: жена генерал-майора, «благородная женщина в очках сидит, сквозь очки вошек на себе высматривает. А они по ней пешком идут <...> вшей — как на шелудивой кошке блох!» (II, 506, 507). Всех окунули в грязную, вонючую, опасную иррациональную изнанку жизни, ту, которую так пытается камуфлировать городская цивилизация!

Подчеркивая внутреннее противоречие, конфликт в казаке между мирным землепашцем и воином (а сочетание этих двух занятий, двух человеческих типов конститутивно в нем, являет его *резон быть*), Шолохов выдвигает на первый план именно земледельца, наделяя своих героев неудержимым тяготением к этому столь естественному и любимому ими занятию и соответственному образу жизни. Именно на войне они особенно ностальгически оборачиваются к мирному труду на земле, представляя в воспоминании и предвосхищении то, что им более всего дорого: пахоту в степи, косьбу, сбор урожая, уход за лошадьми, хозяйственную утварь и инструмент... Для самого Шолохова времени создания «Тихого Дона» война, как уже отмечалось, совсем по-толстовски, — безумие, бессмыслица, зло, за исключением, пожалуй, того ограждения страны от турок, горцев, что и составило с самого начала смысл образования и существования казачества как такового и что нашло себе отражение в старинных песнях, так часто и проникновенно звучащих в романе.

Народ и личность

Основные персонажи шолоховской эпопеи — народные, «неученые» герои, уж никак не оторвавшиеся и *не вышедшие* из натуральной казачьей среды своего рождения, формирования, жизни, сыны и дочери Тихого Дона. В романе предстает яркая жизнь коллективного народного тела, особая наивная открытость, прямота, детскость, моментами бесстыдство в проявлении словом, жестом и делом своих порывов, чувств, желаний, отношений, обнаруживает себя грубовато-афористичный, поговорочный ум («Тело заплывчато, а дело забывчато» — I, 117; «Ворованное да выпрошенное всего слаже» — I, 135; «...что, ты с его морды урожай будешь сымать, что ли?» — I, 85). Внешний тип отношений во многом обратный городскому, светскому: там — лоск, лицемерие, показная вежливость, хотя за спиной и за глаза и уничижение, и сплетни, и интриги, и козни; тут в глаза перебраниваются, обшучивают друг друга, срамят (и такой словесный стиль господствует везде — на площади, в поле, на военных сборах, в отряде, в семье, предполагая некое артистическое тщание, состязание в острословии, заботу о виртуозности взаимного поддразнивания), а за видимой словесной беспощадностью чаще всего стоит симпатия, теплое товарищеское чувство, любовь... Как уже отмечалось, задираются в разговоре, примиряются в песне, адекватном совпадении с самим собой, глубинным и истинным.

Народные реакции — непосредственные, грубоватые, предельные: если гуляют и пляшут, то до упаду, если дерутся — до крови и калечеств, если смеются — то «смачно и густо» ржут до колик, до выворачивания нутра...

Смеховая стихия у Шолохова — то, без чего немыслимо существование коллектива, и звучит она в «Тихом Доне» в голосах народного хора, в устах отдельных острословов. В одиночестве человек вообще смеется редко, и если это не признак безумия, то производит все же странное впечатление, а когда это происходит над книгой, в кинотеатре, перед телевизором, то человек уже фактически не один! Писатель замечательно рисует общественную природу смеха: выскается он чаще всего в естественной микросреде близких людей (от двух и более), связанных общностью рождения, воспитания, истории, предания, дела или безделья, горя или радости... А как мощно явлена Шолоховым физиология смеха, его заразительность, его неудержимое нарастание от первых сдержанных всхлипов до громовых раскатов дружного хохота, до «охо-ха-ха-ха!.. Ох, сме-е-ертынь-ка!..» (I, 131), до «ой, не могу, ой, умираю» — такая, мол, умора! Есть среди казаков избранные фигуры носителей смеховой стихии, мастеров байки, забавы, шутейства, особые народные та-

ланты виртуозно «гореть в небывальщине», врать артистически залиvisto на потеху всем: таков тут Авдеич Брех (Брех, естественно, прозвище), этакий прото-дед Щукарь, с его уморительными историями из атаманской службы при государе, таков «весельчак и похабник» сотни Егорка Жарков, таков и ординарец Григория Прохор Зыков, его «Санчо Панса», своего рода трикстер при серьезном трагическом герое. В хоре народной молвы, разговоров, разомкнутых в непредсказуемое, тревожное будущее, неразрешимые вопросы и загвоздки неизменно «замазываются шуткой» (I, 195) — в слишком глубокие бездны самосохранительно не заглядывают, тут же *конопатя* промелькнувшее темное их жерло балагурством, смехом.

«Шутка у нас гостует чаще, чем горе, а не дай Бог делалось бы все всерьез — при такой жизни давно бы завеситься можно» (II, 596), — размышляет про себя Григорий, развеселившись вместе со всеми сценой на хуторской площади, где разгневанная, боевая вдова разоблачала уговоры, переходящие в угрозы, со стороны Фомина: мужиков ему подавай в банду, на борьбу за «правое дело», ее вот грозит выпороть за «агитацию», а не хочешь... и, мгновенно задрав юбку, уткнула под нос «Анике-воину» свою мощную задницу. На том, при общем смехе, вся вербовка и прикончилась.

Постоянная шутка на устах казаков — особенно в тяжкие, раздирающие душу моменты — защита от излишне драматического серьеза, выход из заклиненности на этих моментах, какое-то, пусть на время, избытие неизбывного, смех над собой и человеками вообще в их страстном распалении, страданиях и бедах. Это своего рода терапия от обессиливающего, закрывающего саму возможность жить дальше переживания трагизма бытия, терапия смехом, терапия коллективная и народная. В *цивилизованном*, атомизированном обществе так не смеются, так не хохочут-гогочут, надрывая животы и выворачивая внутренности, — но ведь и смягчается, избывается такое прямое обнаженное касание к изнанке жизни, ее жестокости, боли, измывательству, какого обычно не знает *отполированный, огражденный* городом культурный индивид.

Как писал Анри Бергсон в книге «Смех»: «...комическое для полноты своего действия требует как бы кратковременной анестезии сердца»⁶. А как такая «анестезия» необходима тому, у кого сердце кровоточит, пронзено утратой и горем! Вот Григорий ехал домой с фронта, неожиданно получив телеграмму о смерти жены, и, «чтобы не оставаться в степи одному со своим горем, с неотступными мыслями о Наталье», взял с собой Прохора Зыкова и сам поначалу «говорил <...> без умолку, вспоминал всякие потешные истории, происходившие с их однополчанами, смеялся...» (II, 415).

Смеяться над человеком, над собой, над явлением и вещью

можно лишь войдя в спокойное, если хотите, *природное* равнодушие к объекту осмеяния, став хотя бы на время «безучастным зрителем», для кого «многие драмы превратятся в комедии»⁷. Такую смеховую позицию во все более рушащемся, сгущающем зловещие краски мире держит в романе Прохор Зыков — недаром выдвигается он к концу эпопеи, становясь главным носителем неистребимой стихии народного юмора, зубоскальства, изощренных ругательств. И тогда трагедия разгрома казачества выворачивается в его устах в курьезную историю о том, как он решил разжиться «каким-нибудь завалыщенским трипперишком», чтобы иметь законное право удалиться во спасение из этих гиблых «героических» мест и деяний. Он держит голос и права просто жизни, готовой идти на любые, пусть и циничные, компромиссы с кем и чем угодно, с любой идеологией и любым укладом, лишь бы сохранить и продлить себя (а там, глядишь, заживет, выправится, переменится!). И тут глубинная, скрытая основа народной приспособляемости, выживаемости, неуничтожимости, первый образец которой — в самой природе. И недаром к концу романа, не считая все убывающих из этой жизни родных, пожалуй, никого нет ближе Григорию, чем его беспринципный, неунывающий, всегда с веселой байкой на устах ординарец.

Интересно, что христианство, относясь сугубо серьезно к человеку, подвигая его не на простое сохранение и продолжение природно-смертной жизни, а на ее радикальное преобразование и всецелое спасение, сердечно входя внутрь боли, страдания, стыда, — *не смеется* («Горе вам, смеющиеся ныне!» — Лк. 6:25), настаивая на покаянии, плаче по поводу свергнутости каждого в грех неродственности, вытеснения, убийства: «Блаженны плачущие!» (Мф. 5:4). Отвергаются всякие отвлечения от трагедии послегрехопадного бытия («Вы смеетесь, радуясь в глупом смехе»), всякое одурманивание и забытье: «Я нашел их пьяными...» — резко отторгающе говорит Христос в апокрифическом «Евангелии от Фомы» и «Книге Фомы». Но это — абсолютный счет, а народ и личность живут в сфере относительности земно-природной; здесь и смех, и вино — утешающие друзья, помогающие пережить и «малые апокалипсисы» истории, и горе-злосчастье человеческой судьбы.

Вспомним «бесперывные гульбища» Григория в шестой части книги, когда «пьяным кружалом» пускал он свою жизнь, испытывая «радостную освобожденность, отрыв от действительности и раздумий» (II, 184). Вспомним юмористический, но довольно жесткий розыгрыш, казалось бы, в самый тупиковый момент судьбы Григория и ближайших его товарищей в конце седьмой части (не пробились они в Новороссийске на корабли к спасительному отплытию в Турцию, а «красно-зеленые» уже катились «к окраинам города»):

так вот вместо вина подсунил Харлампий Ермаков «жадному на выпивку» Рябчикову и заодно Прохору Зыкову вместо предполагаемого «царского» вина... жидкую английскую мазь от вшей для наружного употребления. «Нехай, черти, очищаются перед сдачей, небось не сдохнут! — Ермаков вытер проступившие от смеха слезы...» и тут же предложил Григорию лихой, горько поднимающий над ситуацией тост: «Давай за нашу погибель выпьем?» (II, 501). Да и сам писатель в жерновах своего времени достаточно спасался, хоть на время, хоть на миг, и смехом, все более разливавшимся в его произведениях, да и вином («От такой жизни, товарищ Сталин, запьешь!»)⁸ — ответ генсеку на его вопрос, не много ли Шолохов пьет, как то ему докладывают).

Недаром так расширяется сфера комического в «Поднятой целине», когда беспощадно по отношению к крестьянству, казачеству вновь ощерилась эпоха, руководящий ее партийный, карательный слой, часто до сатанического абсурда (достаточно прочесть январское 1931, апрельские 1933 и февральское 1938 года письма Шолохова Сталину, куда пошла вся страшная правда времени — «Решил, что лучше написать Вам, нежели на таком материале создавать последнюю книгу “Поднятой целины”»⁹). Тот же дед Щукарь, роль которого непропорционально возрастает к этой последней книге романа, откровенно развлекает-отвлекает от реально нависавших ужасов, как бы полностью народно-самозащитно игнорируя в своих эпических байках о козле и о массе разных с ним «пришествий» весь сгущенно драматический, а для кого и трагический оборот жизни. Не забудем, что смех не только отвлекает, но и отгоняет страх и ужас и жизненно необходим тем, над кем погибель нависает особенно всерьез. Почему так расцвела в сталинские годы комедия? А во время войны неужели самим солдатам, в их крошечном пекле, нужна была трагедия — хотя бы и в кино? Наверное же, посмеяться над нелепыми курьезами, в которые попадают люди и в самые мирные времена, увидеть и услышать вещи забавные, возвыситься в смехе над кошмаром реальности — такая сиюминутная терапия была им, может быть, более всего нужна, и недаром она в таком обилии присутствовала и в шолоховском романе «Они сражались за родину».

Вернемся, однако, к «Тихому Дону». О точности, живой объемности представления тут народного бытия, его уклада, типа отношений, языка, трагического разлома жизни казачества после революции писалось уже немало. Хотелось бы лишь подчеркнуть четкую и твердую позицию автора по отношению к центральным, дорогим ему героям: они предстают как настоящие личности и по силе переживания, тонкости чувств, страстной самости или мудрой

уступчивости, по душевному достоинству, по пониманию психологии другого, по сложности внутренней жизни не уступают литературным героям ученого, культивированного сознания, а то и превосходят их. Какой диапазон чувств являет та же Наталья! Тут душевная кротость и свет, жертвенность, отдача себя детям и вместе — патетически-трагедийные высоты почти античных страстей, когда она, обращаясь к тучам, молниям, вихрю, выкрикивает страшные заклинания погибели на своего мужа: «Господи, накажи его, проклятого! Срази его насмерть! Чтобы больше не жил он, не мучил меня!..» (II, 406).

А как неожиданно сложно раскрывается перед добровольной смертью яркая, разбитная, жадная до простых удовольствий жизни Дарья! И объясняет она себя вполне в духе отчаянного экзистенциального героя, разве что в своей народной стилистике: «Мне он, Бог, зараз ни к чему. Он мне и так всю жизнь мешал. <...> Того нельзя было делать, этого нельзя, все грехами да Страшным судом пужали... Страшнее того суда, какой над собой сделаю, не придумаешь. Надоело, Наташка, мне все! Люди все попопостытели... Мне легко будет с собой расквитаться. У меня — ни сзади, ни спереди никого нет» (II, 387). Переживает она и свое экзистенциальное пробуждение («Пока под сердце не кольнет — ходим и округ себя ничего не видим» — II, 388), выход в незаинтересованное, эстетическое созерцание прощально-прекрасного лика мира («Поживу, порадуясь на белый свет, попрощаюсь с ним») — до того было все заслонено чувственными плотскими дразнениями, охотой за наслаждениями, жила «вроде слепой», по ее нынешней оценке. Но остается в ней и злое чувство зависти к тому, кто сейчас ей ближе всех, к Наталье, и желание уколоть ее, отравить ей душу — почему одна она должна «так жестоко страдать»??! И своим откровением о Григории и Аксинье (которой сама ведь и помогла возобновить их прежнюю связь), фактически уносит в смертный омут и Наталью, усугубив свой грех самоубийства еще и невольным двойным убийством: матери и ее будущего дитя. «Они думают, что мы из другого теста деланные, что неученый человек какой из простых, вроде скотины» (II, 358), — негодует Григорий на офицеров и генералов, и роман — среди прочего — о том, что *тесто* тут, воистину, одно. Разумеется, народные герои так много не говорят, не предаются постоянной рефлексии, не объясняют себя, не обращаются к культурной традиции, историческим, литературным прецедентам и образцам, отличаясь непосредственностью переживания и реакции, пониманием вещей, полученным от самой жизни, впритык, натурально-обнаженно облегающей их, от глубинного вчувствования в природу, ее законы и тварей.

В мирное, устоявшееся время казачий коллектив крепится своей традицией, укладом особого военно-земледельческого сословия, типом общинной демократии, своим кодексом чести, бытовым православным исповедничеством, освящающим годовой круг, центральные моменты жизни человека, каждодневное ее течение (в избу не войдут, за стол не сядут, не перекрестившись на иконы...).

О том, насколько подрыв, разрушение освященных бытовых основ жизни, почти совпадающих в широком народном сознании с православием, был чреват для человека, для его былой веры и нравственности писали еще евразийцы, как раз определявшие народную религиозность как бытовое исповедничество. Мы видим, как в ситуации разлома этих основ, омассовления истории народный коллектив (тут уже в шинелях, к тому же разложенный войной) легко переходит в толпу, что происходит в новой форме организации массы — на митинге, где своя психология толпы, погашения личности в ней, заражение валом общей эмоции, умело разжигаемой вожаками толпы, идейными ораторами. Мы видим, как беснование самосуда охватывает хутора, по которым специально прогоняют красных пленных как раз в расчете на такую реакцию разгневанной толпы стариков, подростков, баб.

Христианская вера не была для того же Григория чем-то сознательно-догматически понятым или лично экзистенциально прочувствованным. И когда рушатся прежние устои, когда в горниле испытания человека на предел и запредел он неслыханно падает в жестокость и зло, в абсурд взаимного нескончаемого истребления, в скотское отупение и садистскую изощренность, то вместе с верой в человека из души Мелехова уходит и вера в Бога (как такое мог Он попустить!). Вспомним признание самого Григория в разговоре с Капариним в последней части романа, когда герой проходит уже финальный этап своей экзистенциальной эпопеи (прячется на острове с остатками банды Фомина): «С пятнадцатого года, как нагляделся на войну, так и надумал, что Бога нету. Никакого! Ежели бы был — не имел бы права допускать людей до такого беспорядка. Мы — фронтовики — отменили Бога, оставили его одним старикам да бабам. Пускай они потешаются» (II, 611). И тем не менее тот же Капарин, последовательно — бывший офицер, эсер, командир вешенского красного батальона, член банды Фомина, декларирующий новые свои убеждения мистического монархизма (апеллирует к Божьему персту, приглашая Григория прочесть «молот, серп» наоборот: «престолом»), подбивает Мелехова предательски убить оставшихся троих товарищей по банде, сдать советской власти, с тем чтобы позднее при случае выступить против нее. А Григорий еле сдерживается, чтобы не «ударить этого человека» — что может

он чувствовать кроме возмущения, «омерзения и жалости»? «От вас, от ученых людей, всего можно ждать... А все про какой-то перст толковал, про царя, про Бога... До чего же ты склизкий человек...» (II, 613) — но и его, обезоружив и обезвредив, не выдает другим, с кем тот хотел так коварно расправиться.

Такие своего рода *тесты* на глубинный нравственный инстинкт героя, на его реакцию в острых критических положениях сопровождают весь путь Григория Мелехова в романе. Он единственный пытается предотвратить коллективное изнасилование Франи, сам раненый, тащит на себе офицера к своим, выносит из боя, спасая от гибели, своего соперника и врага Степана... Жестокость по отношению к пленным, к мирному населению, мародерство высекают в нем моментальную решительную реакцию: он пытается предотвратить бессудную расправу Подтелкова над пленным Чернецовым и сорока офицерами, мчится остановить самосуд над колонной сердобцев, самовольно выпускает из тюрьмы иногородних баб и стариков, резко сталкивается с отцом и Дарьей, приехавшими за военной добычей...

Конечно, Григорий сам вовлечен в кровавую, расчеловечивающую круговерть войны и братоубийства, но он же долго и мучительно душевно терзается после того, как «распаленный безумием, творившимся кругом» (II, 218) «развалил <...> надвое череп» (I, 219) жалкого, убежавшего от него австрийца, а после какого-то осатанелого исступления в бою, массовой яростной рубки им краснофлотцев доходит до нервного самопокаянного припадка: «Братцы, нет мне прощения!.. Зарубите, ради Бога... в Бога мать... Смерти... предайте!..» (II, 193). И никакая наросшая кора привычки к убийству и зрелищу жестокости не может заглушить в нем «щемящей внутренней тошноты и глухого раздражения» (II, 546) от одного воспоминания о своей службе. Он не только неотступно чувствует на себе груз недолжного, глубинно постыдного, того, что в христианстве и называется грехом, но главное — способен остановить свое расщепившее сердце, оскорбленное чувство, уже заносящее руку на обидчика, готов остыть и простить. И это, если хотите, основной критерий человеческой *истинности* в романе, равный по сути христианскому критерию: и на одной стороне испытания им остаются Григорий Мелехов, его близкие, мать, сестра, Наталья, Аксинья... а на другом — Мишка Кошевой, многие его товарищи, не говоря уже о таком желтоглазом, весело-бессовестном звере, как Митька Коршунов, получившем на войне — и не один он — «законное» оправдание своим садистским наклонностям.

В решительном разговоре с Кошевым Григорий, вернувшийся домой со всех своих фронтов, и красных, и повстанческих, и снова

красных, пытается вначале объяснить цепь событий, действий — противодействий, бросавших его из стана в стан, раскрыть свои муки и душевные движения, надеясь на естественное человеческое «понять — простить», но наталкивается на внутреннюю глухоту, застывшую ненависть бывшего друга-приятеля («Враги мы с тобой»). Этой непримиримости, гребущей всех под одну жестко-разделительную гребенку, Григорий противопоставляет другое, по сути христианское отношение: «Ты брата Петро убил, а я тебе что-то об этом не напоминаю. Ежли все помнить — волками надо жить» (II, 556). Позиция Григория в эпоху полярного выбора, гуртового размежевания — личностна: «Все мне надоело, и революция, и контрреволюция. <...> Хочу пожить возле своих детишек, заняться хозяйством, вот и все. Ты, поверь, Михаил, говорю тебе от чистого сердца!» (II, 556). А вот чего начисто нет в нынешнем председателе татарского ревкома, так это как раз личностного подхода, сердечного отклика на искреннюю исповедь другого, веры ему, не говоря уже о полном отсутствии таких идейно погранных и отринутых им чувств, как милосердие и родственность.

Эти чувства в наибольшей степени — если говорить в целом о казачестве — сохраняют в «Тихом Доне» женщины. Женщина-казачка способна спасти притворившегося сумасшедшим молодого красноармейца. А вот голос «старой казачки, проводившей на восстание трех сыновей и старика» (II, 170), выражающий особую материнскую позицию, женский подход к патриархально-воинственным ценностям: «И чего вы с ними сражаетесь? Чисто побесились люди... Вам, окаянным, сладость из ружей палить да на кониках красоваться, а матерям-то как? Ихних ить сынов-то убивают ай нет? Войны какие-то попридумали...» (II, 171).

Под определенным углом зрения Григорий Мелехов — тип молодого человека мировой литературы, проходящего свои годы учения и формирования как личности — только здесь эти годы пришлось на времена разломно-тектонические, и учится Григорий не на книгах, а через живое общение, спор, но главное все же — через саму жизнь, ее испытания и открытия, через жесткое взросление души и ума. Мелехов тянется к людям недюжинным, образованным, со своей объясняющей и ориентирующей идеей — с их помощью расширяет он свой мыслительный диапазон, спектр пониманий и отношений. Не один идеолог старается зарядить его своим видением, своими целями. Это и пулеметчик Гаранжа, и Подтелков, и казацкий автономист Изварин... Но и в самый разгар ученичества Мелехов нет да и обнаруживает большую глубину понимания вещей, чем у его наставников. Вот Гаранжа вытаскивает главный, энтузиасмический пункт новой веры: в прекрасное, справедливое

общество будущего без насилия и войн. («Одна по всяму свиту будэ червонна жизнь»), а Григорий как раз в этом и сомневается («А при новой власти войну куда денешь? Так же будут клочиться, — не мы, так дети наши. Войне чем укорот дашь? Как ее уничтожить, раз извеку воюют?» — I, 301), его народный взгляд более существенен, если хотите, более онтологичен: война — вещь вечная, рознь, вытеснение, убийство в природе смертного человека как такового.

Да, Мелехов может на время перейти в тот или иной стан, поддаться на пропаганду или остаться в привычных убеждениях своих земляков, но чаще всего его метания вызваны безысходностью, необходимостью выжить и жить для самого для него существенного: дома, семьи, любви, труда на земле. Среди вихрей и ужасов закружившего его военного времени на душе Григория теплело лишь когда он вспоминал (или вновь встречал в краткие побывки) «свое буднее, сырцевато-кровное» (I, 229), дорогое каждому казаку: родной курень, домашние запахи, милые обычные предметы и дела, весенние работы, плуг под рукой, ощущаемый им также интимно, как матерью дитя во чреве, — в «его живом биении и толчках» (I, 500)...

Но и в своих метаниях он действует как личность, для которой важна свобода мыслить и сомневаться, действовать и выбирать — а ее то как раз не дает ему среда и эпоха (тот же Кошевой сразу рубя: «Контра!», «Враг!», «Стопчем!»). Он был фактически чуть ли не единственный казак из Татарского, к тому же четырежды Георгиевский кавалер, кто поначалу симпатизировал большевикам («разбились у него с хуторными пути, а сойдутся ли вновь — не видно»), выломился из общинно-кланового уклада. А в разговоре с Иваном Алексеевичем и Кошевым в исполкоме он высказывает уже новую свою зрелую позицию: «Я за себя воевал, а не за генералов. Мне, если направдок гутарить, ни те, ни эти не по совести», тут же развеивая приманки советской власти для казаков: земли у них и так «хоть заглонишь ею», и «воли больше не надо, а то на улицах будут друг дружку резать. Атаманов сами выбирали, а теперь сажают» (II, 209), выявляя в этой «поганой власти» психологию хама во власти («уж ежли пан плох, то из хама пан во сто раз хуже!» — II, 110). «И оттого, что стал он на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их, — родилось глухое неумолчное раздражение» (II, 110), тот внутренний дискомфорт, беспокойство, тоска срединной, свободной, личностной позиции, которая будет присуща Григорию почти до конца эпопеи.

Мелехов так и не поддался крайностям и идеологиям, «тянуло к большевикам — шел, других вел за собой, а потом брало раздумье, холодел сердцем» (I, 499) — сомнение идет *из сердца*, безошибочно-

го нравственного инстинкта героя, из его глубинно христианской и одновременно жизненной установки на замирение, на выход из озлобления и мстительного истребительного крещендо, из его органичного стремления к корневым ценностям семьи, мирного труда, любви. И несмотря на объективные тупики метаний Григория, на крайние физические испытания и душевное опустошение, на психические шоки и надрывы, эксцессы бегства из реальности в вино и загул, общая линия взросления, развития личности в Григории идет по возрастающей: он проникается душевной красотой и чистотой своей жены Натальи, когда-то столь постылой, ему открывается отцовское чувство и дар слезного умиления и стыда перед прелестью и невинностью детства, еще не ввергнутого в грязный, страстный, кровавый ком взрослой жизни. «Он испытывал внутренний стыд, когда Мишатка заговаривал о войне: никак не мог ответить на простые и бесхитростные детские вопросы. И кто знает — почему? Не потому ли, что не ответил на эти вопросы самому себе» (II, 465) — какое тонкое метафизическое переживание героя: стыд взрослого перед ребенком, рожденным им в мир, за главный грех и позор взрослого человека — убийство других людей, грех, в корнях которого он не сумел разобраться.

В полной мере Григорий Мелехов обретает такие душевные качества, каких особенно не было заметно в начале романа в горячем, импульсивном, грубоватом, мало задумывающемся над последствиями своих слов и поступков парне: это чувство ответственности за происходящее («неправильный у жизни ход, и может, и я в этом виноватый...» — II, 207), это и новое отношение со своей совестью, оглядка на себя, самосуд, пересмотр своей жизни, одним словом то, что называется нравственной рефлексией. Вот, к примеру, его реакция на смерть Натальи, на то, что она «простила ему все, что она любила его и вспоминала о нем до последней минуты»: «Это увеличивало его страдания, отягчало совесть немолкнушим укором, заставляло по-новому осмысливать прошлое и свое поведение в нем» (II, 419).

В отличие от многих писателей Шолохов не распяливает героя на его роковых ошибках и грехах, не закидывает на одной травме, одном понимании и идее — текуч он и обновляем, как сама природа! Все это концентрируется в сцене свидания Григория со своей семьей, еще почти в полном составе (убит только брат) перед развертыванием финальных трагических событий (8 глава 7 части 4 книги), когда Григория особенно пронзительно, до слез, трогают за сердце и его малые сын и дочь («Как пахнут волосы у этих детишек! Солнцем, травой, теплой подушкой и еще чем-то бесконечно родным» — II, 343), и сияние «какой-то чистой внутренней красоты» жены...

Здесь ярко вспыхивает вера писателя в возрождаемость человека, в возможность душевных метаморфоз: сбрасываются вонючие коросты войны, обнажая на нравственном организме героя новую, нежную и чистую нарощую кожу.

Недаром звучит в романе сквозной мотив как бы второго рождения, несущего чувство полного обновления впечатлений от мира, которое испытывают герои, прошедшие через почти смертельную болезнь (здесь это тиф) и вновь вернувшиеся к жизни. Вот Григорий выскользнул из темных бездн потери сознания, горячки, забвения, смерти, в которых барахтался месяц. «Все казалось ему необычным, исполненным новизны и значения. У него после болезни словно обострилось зрение. <...> Все в жизни обретало для него какой-то новый, сокровенный смысл, все привлекало внимание. На вновь явившийся ему мир он смотрел чуточку удивленными глазами и с губ его подолгу не сходила простодушная детская улыбка, странно изменявшая суровый облик лица, выражение звероватых глаз, смягчавших жесткие складки в углах рта» (II, 463). «Иным, чудесно обновленным и обольстительным» предстал мир и перед выздоровевшей Аксиньей — осиянный солнцем, в свежих, пьянящих запахах, нежных красках, с песнью жаворонка... «Блестящими глазами она взволнованно смотрела вокруг, по-детски перебирая складки платья», испытывая «огромное желание ко всему прикоснуться руками, все оглядеть», словно поздороваться со всеми (здравствуйте, я вернулась к жизни, к вам всем!), погладить вещи и существа мира (смолодиновый куст, ветку яблони) и уйти, не разбирая дороги, туда-туда к дальнему горизонту, «где за широким логом сказочно зеленело, сливаясь с туманной далью, озимое поле...» (II, 505). В этих картинах у Шолохова — образ даже не просто нового рождения, а некоего возрождения, как бы прообраз, пусть ненадолго мелькнувший в душах и ощущениях героев, воскрешения и таящихся в нем для человека чудных метаморфоз.

И уже почти к самому финалу «Тихого Дона», когда Григорий примыкает к банде Фомина (как сказочного героя ждала его на всех дорогах погибель, «ни одной... путевой» — не отдаваться же самому сразу и гарантированно на расстрел, а тут все же оставалась для него кромка случая и свободы!) и, наконец, с жалкими остатками разбитого отряда прячется на острове посреди Дона, он не перестает работать над своей душой, управлять внутренней жизнью: не позволяет себе «давать волю злой памяти» (II, 605), распалиться ненавистью к Михаилу или обессиливающе растравлять сердце тоской по дому, детям, Аксинье... Чем же занимает себя Мелехов среди чуждых ему товарищей по несчастью (те целыми днями, кто — чистил оружие, кто — резался в карты, кто — тупо лежал-болел), какая

способность обнаруживается и углубляется в нем в этой безнадежной и отчаянной ситуации? Он один — подчеркивает писатель — часами слушает «разноголосый шум воды», голоса птичьих стай, наблюдает «бешено kloкочущую быстрину» Дона у берега, «прихотливые и бесконечно разнообразные завитки течения», небо и облака, рассветы и вечерние «вишнево-красные» зори. Даже в глухом человеческом тупике остается неисчерпаемая в своих явлениях, красоте, тайной жизни природа, единственный по-настоящему достойный предмет для бесконечного созерцания и любования. Во внуке Прокофия Мелехова и пленной турчанки, любивших сидеть на Татарском кургане и долго глядеть в степь, «пока истухала заря» (I, 29), живет медитативный дар, дар глубинного вчувствования в природу, который вспыхивает так ярко сейчас, на острове. А какие изысканные миги непрерывного природного спектакля фиксирует он: вот у берега на утренней заре стая лебедей — розовая «неподвижная вода», розовые «величественные птицы, повернувшие гордые головы на восток», они взлетают на шорох шагов Григория, поднимаются над лесом и в глаза бьет «дивно сияющий, снежный блеск их оперения» (II, 606).

Надо отметить, что особенно со времени резкого взросления Григория, с мировой войны, он у Шолохова — один из основных сосудов восприятия окружающего мира: выхватывает точные портреты людей, значащие обрывки разговоров, выразительные картины природы. Мелехов — талантливо внимателен, глазом, ухом, ноздрями разверст к миру, настоящий художник. Описывая его внутреннюю жизнь, воспоминания о прошлом, о детстве, о молодой матери, об Аксинье, автор «Тихого Дона», по существу, изображает творческий процесс воссоздания куска реальности в живом объеме целого и деталей, форм и красок, звуков и запахов — так, как рисуют его обычно сами писатели (вспомним хотя бы Набокова): «Память направляла луч воспоминаний на давно забытый, когда-то виденный пейзаж, и вдруг ослепительно возникали перед Григорией — степной простор, летний шлях, арба, отец на передке, быки, пашня в золотистой щетине скошенных хлебов, черная россыпь грачей на дороге...» (II, 189).

И вот, потеряв Аксинью, с душой уже, казалось бы, навеки ослепленной черным солнцем неизбывного горя, апокалиптического ступора, Григорий как бы пошатнулся в своих витальных основах, стал непохожим на себя, жалким, пугливым, даже несколько юродивым. «Он утратил со смертью Аксиньи и разум и былую смелость» (II, 640) — из него словно вырезали часть его сущности, тесно связанной с любимой: пока она существовала, даже вдали от него и в разрыве с ним, он пребывал в своем полном составе, физи-

ческим и духовном, а тут рухнул... Но и сейчас он продолжает инстинктивно бороться за жизнь, прячется среди дезертиров в лесной землянке и находит себе удивительно точное самолечение — искусством, бытовым творчеством: «...он целыми днями сидел на нарах, вырезывал из дерева ложки, выдалбливал миски, искусно мастерил из мягких пород игрушечные фигурки людей и животных. Он старался ни о чем не думать и не давать дороги к сердцу ядовитой тоске» (II, 640). И только по ночам перерабатывалась эта тоска в сонные свидания с Аксиньей, матерью, с умершими близкими, в обильные слезы по пробуждении. С «мертвой обуглившейся землей» сравнивает Шолохов жизнь Григория, но как вокруг опустошенных мест, по которым прошли весенние палы, начинает весело зеленеть «молодая трава» и звенеть жаворонки, так в глубинах и в *окрестностях* оглушенного горем, омертвевшего существа героя живет дума о доме, чувство к детям, неудержимая тяга к ним — к ним он и возвращается в финале романа, сбросив в Дон охранительное оснащение своей прежней жизни: винтовку, двенадцать обойм и двадцать шесть штук патронов. Зачем-то тщательно их пересчитывает — сколько душ теоретически можно было бы загубить, даже просто защищаясь! Как видим, Григорий отказывается уже от всякой защиты себя, полагаясь на волю провидения. И хотя для нас финал «Тихого Дона» остается открытым, для самого автора, писавшего его тогда, когда основной прототип его центрального героя Харламий Ермаков был уже арестован, вырван из дома, от близких (к которым он, как Григорий Мелехов, вернулся в свое время мирно жить и трудиться), был расстрелян, над этой последней страницей гениальной эпопеи уже ходили роковые тени.

Эрос и смерть

Мы подходим к вещам, может быть, глубинно самым важным для Шолохова, к тем двум экстремам природного бытия, которыми оно прежде всего определяется и движется: *любовь* и *смерть*. В собственно природном мире эрос и танатос связаны нераздельно и по своему гармонично: период любви являет пик жизнеутверждения, ведет к размножению особи, к утверждению бессмертия ее родового бытия, за чем разумно-неизбежно следует отмирание старого, уступающего место новым кратковременным существам. Этот неизменный ход природных вещей: весна, лето, цветение, кипение эротических, зачинающих, плодоносящих сил, осень, смерть цветов, листы, трав, зимнее оцепенение, готовящее новое весеннее возрождение, — не просто неоднократно описан в «Тихом Доне», но служит некоей точкой отсчета и сравнения для человеческого мира.

В свое время Лев Толстой в повести «Казачьи» изобразил народ,

который примиренно, счастливо-бессознательно живет в природном круговороте бытия, всем своим существом, еще не выделившимся из природы, принимая ее закон смены, торжества целого в непрерывном вытеснении и обновлении особей, в этом смысле как бы вовсе не отличаясь от травы и других природных тварей: «Люди живут, как живет природа, умирают, рождаются, совокупаются, опять рождаются, дерутся, пьют, едят, радуются и опять умирают, и никаких условий, исключая тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет...»¹⁰. Но картина, предстающая в «Тихом Доне», существенно отличается от того, что начертал тут Толстой.

За тем, что автор «Казаков» назвал «совокуплением», встает огромный мир, богатый, бурный, противоречивый, мир эроса, человеческих страстей, личного избрания предмета любви... В центре его — любовь Аксиньи и Григория, такой же великой избранной пары, как известные мировые литературные образы, будь то Одиссей и Пенелопа, Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, Антоний и Клеопатра, Жюльен Сорель и г-жа де Реналь, Вронский и Анна Каренина... В таком индивидуально-единственном эросе есть свои таинственные глубины, которые не поддаются объяснению и анализу: почему именно *она* или *он* — *другая, другой* тоже вроде не хуже, а может быть и лучше, и преданнее, и душевнее, но настоящий огонь только здесь, цветение жизни, полнота бытия — тоже. А нет его (ее) рядом — и «выцвела жизнь и осталась на месте прежней полнокровной большой радости сосущая голодная тоска, линиялая выцветень» (I, 488). Когда образуется такая редкая, органичная, провиденциальная пара, то каждый в ней без другого — неполный и ущербный, часто до невозможности продолжать жить без него.

Этот особый мир исключительной любви двоих, подверженной трансформации, утончению, углублению, не может состояться без исходного и определяющего неудержимо страстного эротического влечения. С него и начинается Шолохов, сразу же образно внушая мысль о мощной и амбивалентной, воздымающей и губящей стихийной основе любовной страсти, уходящей в какие-то природные, а, может, и космические бездны (вспомним хотя бы представление Эмпедокла о взаимодействии дуально-нераздельных космических сил Эроса и Вражды). Шолохову тут ближе животно-природные уподобления: вот как рисует он момент первого любовного слияния героев, когда в полночь в степи превозмогающая все сила влечет их друг к другу (вот он, источник импульс к соединению элементов, вещей, существ, который и получил еще в древнегреческой натурфилософии название *эроса*) — «гулко и дробно» стучит и сдваивается сердце Григория, до звона зубов дрожит «послушная, полыхаю-

щая жаром» Аксинья, «рывком кинул ее Григорий на руки — так кидает волк к себе на хребтину зарезанную овцу...» (I, 60).

Одержание иступленной, жарко-неутолимой, доводящей до физического истощения страстью вызывает в памяти пик звериной жизни, какой-нибудь олений гон, так выразительно описанный Пришвиным в «Жень-шене». Григорий сравнивается с лошастью, «сделавшей непосильный пробег»: «От бессонных ночей коричневая кожа скуластого его лица отливала синевою, из ввалившихся глазниц устало глядели черные сухие глаза» (I, 64). У Аксиньи «траурно чернели глубокие ямы под глазами; припухшие, слегка вывернутые, жадные губы ее беспокожно и вызывающе смеялись» (I, 65). Нагнетается образ жара, огня такой силы («иступленно горели они одним бесстыдным полымем» — I, 64), что сметается всякая оглядка, хотя бы видимое, лицемерное приличие и утверждается какая-то своя, шокирующая и возмущающая социум, *беззаконная, сумасшедшая*, самовластная свобода великой страсти.

Кстати, любовь Дуняши и Мишки Кошевого — в своем роде реплика, пусть и слабая, связи Григория с Аксиньей: обе — по-разному незаконны, в обеих — рассудительность, долг бледнеют и молчат перед любовными требованиями. Вся семья Мелеховых встает на дыбы при одной мысли о возможности связать судьбу Дуняши с убийцей ее старшего брата. «Вырвать надо такое сердце, какое тебя слушаться не будет,— холодно посоветовал Григорий» сестре — как же, тут он держит инстанцию семьи, рода, нравственности! «Не тебе бы, сынок, об этом гуторить...» (II, 344),— соображает про себя мудрая Ильинична, та, что умеет усмирить всех в семье, указав на родство натур, реакций, на один «необузданный» мелеховский корень и ствол.

Именно страстность, мощная, почти звериная эротическая, жизненная энергетика объединяет Григория с Аксиньей — прежде всего на глубинно-натуральном уровне темперамента. Это два великолепных природных экземпляра казака и казачки, причем с ярко выраженным обратным и оттого особенно притягательным половым знаком: он — воплощение мужественности (диковатая красота черных горящих глаз, густых разлетных бровей, коршунычьего носа, упругого сильного тела с густо поросшей шерстью грудью...), она женственности, магнетической притягательной прелести («Вызывающе красива», на взгляд жены Листницкого Ольги — II, 39; «губительная огневая ее красота» — I, 307). *Не тепл*, а *горяч* Григорий во всем: в типе эмоциональности, в порывистых реакциях, в неистовых вспышках гнева, в боевой лихости, в любви («Черт бешеный! <...> истованный черкесюка» — I, 82,— брат Петро о нем). Аксинью тоже сопровождает образ жара, огня («горячее шеп-

чут порочно-жадные красные губы» — I, 342, «горячечно» поблескивали ее глаза, вспыхивали «балованным, отчаянным огоньком» — I, 139, а то и «исступленной страстью горели» — II, 282, «жгли его полымем черных глаз» — I, 62), эротической неистовости («А и люта же, братцы, баба! На Степке-то рубаху хоть выжми... Прикипела к лопаткам! Выездила она его, в мылу весь...» — II, 305). При всей огневой доминанте ее эротической природы не чужда ей и такая податливая, ласковая, преимущественно женская стихия, как вода, влага («влажные черные глаза» — II, 136, «В глазах Аксиньи, увлажненных и сияющих...» — II, 543 — тут, к концу романа, появляется еще и свет).

Аксинья естественна, не зажата и моментами даже бесстыдна в своих желаниях, в проявлениях своей чувственной природности — это неотразимо и зажигает мужчин. Вот с ампутированной рукой возвращается в Ягодное Листницкий, но не один, а с только что обретенной молодой хозяйкой дома. До того Шолохов разворачивает нам историю его женитьбы, его чувств к жене взводного товарища Горчакова, а затем к его вдове, по своему маняще отмеченной «гаснущей, ущербной красотой» (II, 34), где густым фоном стелется неудовлетворенное вожеление, «тяжкое плотское желание», но усложняется оно ревностью, по-интеллигентски литературно камуфлируется, натужно возгоняясь в *любовь* «чужой певучей болью» то бунинских, то блоковских строк. «И он наедине с собой рассуждал, как герой классического романа, терпеливо искал в себе какие-то возвышенные чувства, которых никогда и ни к кому не питал,— быть может, желая прикрыть и скрасить наготу простого чувственного влечения» (II, 37). По сути, определяющим в его чувствах и поступках здесь было то же, что заставило его раньше так умело и напористо овладеть Аксиньей: «разнузданный и дикий инстинкт — “мне все можно”» (II, 37): мне, которому в «бешеной коловерти» войны ежеминутно грозит гибель, участь корма для червей. (Кстати, писатель оплатит своему персонажу той же монетой: Ольга, понастоящему любившая погибшего Горчакова и в душе оскорбленная Листницким, как мы мельком узнаем к концу романа, свяжется на юге при отступлении белых с каким-то генералом и Листницкий застрелится.) Женившись, Листницкий после некоторого колебания все же решает из порядочности порвать с Аксиньей, что ей и объявляет при приезде. И что же Аксинья? «Ну что же, уйду... Напоследок аль не пожалеешь? Меня нужда такой бессовестной сделала... Измучилась я одна... Ты не суди, Женя» — и увлекает его *напоследок* за «куст мокрой пахучей смородины» (II, 41). И когда Листницкий, поправляясь, вышел оттуда и оглянулся на людскую, там уже «в желтом просвете окна, виднелась статная фигура Аксиньи,— за-

кинув руки, Аксинья поправляла волосы, смотрела на огонь, улыбалась...» (II, 41). Какой удивительно точный, грациозный моментальный этюд с прекрасной женщины, удовлетворившей страстно-нудящую животную потребность!

Но Шолохов на этом не останавливается, тонко ведет до конца свою мысль, монтируя следом главку, где в центре — портрет «кровного донца», «высоких кровей» жеребца Мальбрука и то, как он «управляемый могучим инстинктом продолжателя рода» захватил кобылиц и погнал их в степь. «За два месяца службы в атаршиках Кошевой внимательно изучил жизнь лошадей на отводе; изучил и проникся глубоким уважением к их уму и нелюдскому благородству. На его глазах покрывались матки; и этот извечный акт, совершаемый в первобытных условиях, был так естественно-целомудрен и прост, что невольно рождал в уме Кошевого противопоставления не в пользу людей» (II, 43). То, что мы читали выше в романе, рифмуется с этой сценой: и по контрасту в изображении книжно-навороченных «страстей» Листницкого (тут то самое — «не в пользу людей»), и по природному сродству — натуральная простота, естественно-целомудренное бесстыдство Аксиньи.

В эпизоде первого ее сожжения с Листницким, когда она в ответ на ласковое утешение в ее «невывлаканной тоске» осиротевшей матери «отдалась ему со всей бурной, давно забытой страстностью», испытав «небывало опустошительную, помрачающую волну бесстыдного наслаждения», а затем опаматовавшись проклинает Евгения, чтобы через три дня вновь не оттолкнуть его, писатель объясняет это коротко: «Свои неписанные законы диктует людям жизнь» (I, 298), законы плоти, страсти, желания забыться от нестерпимой боли и отчаяния, те законы, что бывают сильнее долга, нравственности и даже большой любви, если она не греет и не утешает рядом, здесь и сейчас.

Такая же не скрывающая себя естественность, прямо идущая к своей цели, не раз отмечается Шолоховым в казачках: дочь пасечника обжигает Григория «откровенным голодным взглядом» (II, 18), прозрачно намекая на место ночного свидания; двадцатилетняя статная, «игреливая» подводчица, тоже солдатка («Я с мужем-то и бабьей жизни не успела раскушать» — II, 545) столь же откровенно приглашает на близость Григория... А уж что говорить о Дарье с ее зазывающим жарким взглядом, насурмленными бровями и накрашенными губами, с ее «легкой скользящей походкой» (этакое танцующее качество доступной зажигательной бабенки!), неутомимо жадной до мужчин и наслаждений, об этом особенно живучем и посвоему вызывающем восхищение женском казачьем типе: «Кажется, никакое горе не было в силах не только сломить ее, но даже при-

гнуть к земле. Жила она на белом свете, как красноталовая хворостинка: гибкая, красивая и доступная» (II, 344). В ней энергия эротического темперамента столь горяча, что выплескивается на многих, вплоть до отца и брата мужа. В сцене с Пантелеем Прокофьевичем в сарае она кричит негодуяще ошарашенному ее натиском свекру: «Мужа — его вон год нету!.. А мне, что ж, с кобелем, что ли? Шиш тебе, хромой! Вот на, выкуси! Дарья сделала непристойное движение и, играя бровями, пошла к дверям. <...> — Мне без этого нельзя... Мне казак нужен, а не хочешь — я найду себе, а ты помалкивай!» (II, 357).

Казалось бы, в определенной женской типологии Аксинья походит на Дарью: сильной чувственностью, некоторой причастностью к эротическим безднам, даже конкретными чертами облика, подчеркиваемыми Шолоховым, — жаром глаз и рта, «порочно жадными» губами, покачивающейся в бедрах походкой («Какая порочная красота!») — первое впечатление Ольги Листницкой от Аксиньи; а это о Дарье: «Даже усталая после дороги и любовных приключений, она была дьявольски хороша! Не тронутые загаром бледные щеки резче оттеняли жаркий блеск прищуренных, ищущих глаз, а в своевольном изгибе накрашенных бровей и в складке улыбающихся губ таилось что-то вызывающее и нечистое» — II, 379). Обоих писатель лишает материнства (в самом начале «Тихого Дона» мелькает Дарья, поющая колыбельную младенцу, который потом бесследно исчезает, надо думать помирает, как умирает, «не дожив до года», ребенок Аксиньи от Степана, а скарлатина в том же младенчестве уносит дочь ее и Григория), по-разному делая ударение на их выдающихся качествах женщин-любовниц по преимуществу. И тем не менее главное и определяющее разводит их: Дарья живет в безличной стихии эроса, являя собой своеобразную казачью гетеру, с равной жаркой благосклонностью реагируя на попадающихся ей на пути мужчин; Аксинья — притом что она зажигающе-страстна и со Степаном, и с Листницким, — прежде всего отмечена индивидуальным избранием единственной, абсолютной любви.

Эта любовь Аксиньи и Григория рисуется в романе в скупой череде нескольких ее взлетов: первое схождение, когда Степан уехал в лагерь, потом уход Григория от Натальи и совместная жизнь его с Аксиньей в Ягодном, разрыв и только через четыре года новая встреча у Дона, примирение, одна ночь любви, затем трое суток в Вешенской, совместное отступление, когда сбывалась мечта Аксиньи уехать с любимым, быть вместе, но уже ни одной, даже самой целомудренной, сцены эротической любви, а вступают в свои права дорожные лишения, грязь, вши, тиф, и, наконец, короткий тревож-

ный период их любви после возвращения Григория из армии Буденного и в финале новый побег и смерть героини.

Интересно, что Аксинья в любви (не считая, может быть, первого ее периода, когда ее с «бугайной настойчивостью» добивался и добился молодой Гришка Мелехов) как бы *первична* — увлекает, зажигает, раздувает огонь страсти. Особенно это становится очевидным ко второй половине романа, когда ее возлюбленный прошел через такие ужасы, душевное опустошение, взвалил на себя такие тяжкие грехи, каких не знает Аксинья. Через несколько лет после катастрофы их отношений они снова встречаются у Дона, их «многолетнее» чувство вспыхивает с новой силой, но кличет Григория сама Аксинья, и уходят они вдвоем на ночь «в степь, манившую безмолвием, темнотой, пьяными запахами молодой травы» (II, 227), — тут их любовной стихии словно тесна горница, нужна сама природа... Но что думает Григорий на следующий день, уезжая в дивизию? «Ну вот, опять по-новому завернулась жизнь, а на сердце все так же холодновато и пусто... Видно, и Аксютка зараз уже не сумеет заслонить эту пустоту» (II, 228).

А при новой встрече в Вешенской это она «обвилась диким хмелем», «осыпая короткими поцелуями нос, лоб, глаза, губы» Григория, неотрывно гладила его, говорила «несказанно ласковое, милое, бабье, глупое», «у нее на щеках все сильнее проступал полышущий жаром румянец, и словно синим дымком заволакивались зрачки» (II, 282, 283) — Шолохов выразительно рисует именно ее проявления чувств, ее, истинной носительницы зажигающего эроса, увлекающей любимого в мощный выплеск страсти, оргию чувства и чувственности. На руинах жизни, в постоянной угрозе навеки потерять любимого горит огонь ее безоглядного и абсолютного эроса. Мощный контраст создает писатель в этой сцене: красные наступают на пятки, вокруг паника, суматоха, бегство, безумие, светопреставление, а они — на якоре своей любви, на жгучем острове страсти, где нет никого и ничего, кроме них двоих: «Двое суток прожили они как во сне, перепутав дни и ночи, забыв об окружающем» (II, 283). И когда на третьи сутки Григорий выныривает из этого сладкого, одуряющего омута, решая съездить в Татарское, «разузнать, где семья», Аксинья в полной мере обнаруживает свои претензии на абсолют: или только она у него и с ним или... «Езжай! Но ко мне больше не являйся! Не приму. Не хочу я так!.. Не хочу!» (II, 284).

В финале «Тихого Дона» это требование и жажда абсолюта, которые обнаруживают глубины эротической любви, еще раз прямо высказываются Аксиньей: «Гришенька, родненький мой! Пеши пойду, поползу следом за тобой, а одна больше не останусь! Нету мне без тебя жизни... Лучше убей, но не бросай опять!.. <...> Везде

пойду за тобой, хоть на смерть» (II, 633, 634). Кстати, только такая абсолютно любящая женщина смогла наиболее точно определить положение Григория в тисках судьбы и лихого времени: «Никакой он не бандит, твой отец,— объясняет она Мишатке.— Он так... несчастный человек» (II, 637). И эту почти формулу Мелехова писатель недаром припас читателю к самому концу, к итогу романа. Даже Наталья не смогла понять объяснений мужа: «Все время на краю смерти ходишь, ну, и перелезешь иной раз через борозду... <...> В тебе одна бабья лютость зараз говорит, а до того ты не додумаясь, что мне сердце точит, кровя пьет» (II, 206), не смогла *понять* и *простить*. А с другой стороны, удивительно, насколько Григорий и Аксинья ни разу не мучают друг друга расспросами, ни ревностью, а как только оказываются вместе, все дурное в прошлом отлетает как неважная шелуха — показатель действительно абсолютной пары. (Вспомним по контрасту отношение Степана к Аксинье, который растревляет в себе обиду, бесконечно перемалывает ее.)

Но тот же финал романа гениально обнажает всю мань, всю иллюзию обретения такого абсолюта в условиях земной любви и смертных земных обстоятельств. «Снова призрачным счастьем манила ее неизвестность» (II, 633) — Аксинья переживает взлет радости («Весь мир казался ей ликующим и светлым, словно после благодатного летнего ливня» — II, 636), момент надежды («найдем и мы свою долю!» — II, 636), но сколь кратким оказался этот миг! На полянке, пока спит Григорий, Аксинья то обрывает «губами фиолетовые лепестки пахучей медвянки» (II, 635), то нарывает «большую охапку» «душистых пестрых цветов» и плетет из них «нарядный и красивый венок», воткнув в него еще «несколько розовых цветков шиповника» (II, 636). На последнее прощанье с героиней Шолохов щедро и тонко предвосхищающе ведет мотив цветов, так таинственно близко стоящих и к высшей красоте видимого физического мира, и к эротической его *пахучести* (не забудем, что это, по существу, половые органы растения), но и к быстротечности явлений этого мира, да и к человеческому гробу и могиле, всегда усыпаемым теми же цветами.

Земной эрос просвечивает за собой в романе Шолохова губительную свою изнанку, замешенность его на борьбе, вытеснении, а то и жестокости и смерти. В последнем роковом разговоре с Натальей, приведшем ее в конечном итоге к гибели, Аксинья жестко определяет суть природно-страстного закона соперничества, суть стремления обладать другим несмотря ни на кого и ни на что: «Мне тебя все одно жалко не будет. <...> У нас с тобой так: я мучаюсь — тебе хорошо, ты мучаешься — мне хорошо... Одного ить делим?.. Завладела я Григорием опять и уж зараз постараюсь не выпустить

его из рук» (II, 403). А какой любовью-ненавистью полыхало к той же Аксинье («Любил ее тяжелой, ненавидящей любовью» — I, 76) сердце Степана, да какое там сердце, вместо него ощущал он в груди жуткого «мохнатого тарантула», избывая черную пороховую смесь своих чувств в изощренных ночных истязаниях жены. (Хорош этот *тарантул*, уподобление, имеющее свою традицию в русской литературе,— вспомним *насекомых* Достоевского, этот образ амбивалентного сладострастия, губящего эроса.)

А сколь важна для глубинного понимания главного героя романа, его лихо-жесточкого молодого эротического поведения небольшая, не вошедшая в печатный текст 24 глава, которой Шолохов предполагал завершить первую часть романа! В ней предельно лаконично — как всегда, в разящих материальных деталях — предстает первая брачная ночь Григория и Натальи, то, что вспоминал и чувствовал герой, проснувшись на рассвете. «В ставенную щель сукровицей сочился окровавленный зарею свет» — внешняя, природная зарисовка задает эмоциональный ключ к эпизоду. Наталья спит, «разметав косы», закинув руки «выше головы», «крепко-накрепко» скрестив «ноги под одеялом» («как с вечера» — было первоначально, потом зачеркнуто,— отмечает Лев Колодный, опубликовавший этот кусок). «Григорий вспомнил, как просила она не трогать ее, сыпала, захлебываясь, скороговоркой жалкие, тусклые слова, плакала; и отчего-то искрой на ветру угасала радость. Не было прежнего самодовольства, как раньше, когда силком овладевал где-нибудь на гумне или в леваде облюбованной и заманенной туда девкой». Но главное — неожиданно кольнула совесть прошлогодняя история, когда он подкараулил в сарае приглянувшуюся ему девушку, работницу Нюрку, «сбил с ног подножкой, побаловался и ушел». «Испортил девку почином» — и потянулись к ней молодые ребята, потом делились подробностями, потешались. Но это еще не все: «Подговорил Гришка Митьку Коршунова как-то вечером, увели за гумно Нюрку, избили и завязали над головой подол юбки. Ходила девка до зари, душилась в крике, каталась по земле и вновь вставала, шла, натываясь на гуменные плетни, падая в канавы...». Заметьте, тут Григорий зачинщик и значит почище *хорошего* в таких делах товарища, который далее, как мы знаем, развернется в полном блеске. Но тут же автор точно фиксирует то, что кардинально разводит Мелехова и Коршунова: «Смеялся Гришка над тогдашней своей проделкой, а теперь вспомнил ласковые навывкате Нюркины глаза и заворочался на кровати, до боли хлестнутый стыдом»¹¹ — опаматование, стыд, раскаяние.

А в какую изнанку эротических наслаждений уткнет Шолохов негнибавую, вечно веселую, открытую легким беспамытным свя-

зям Дарью: ударит в самый жгучий физический ее центр, заронит туда — через очередного белозубого, но внутри «червивого» случайного военного кавалера — болезнетворные семена, отравит его, грозя скорым и неминуемым разложением красоте, целости ее когда-то великолепного организма!

Трагедией оборачивается и любовь Натальи, другого прекрасного женского образа «Тихого Дона». Она принадлежит к типу образцовой красавицы-казачки, которым откровенно любитесь писатель, рисуя и ее еще девичий, невестин облик («смелые серые глаза», «неглубокая розовеющая ямка» на улыбающейся «упругой щеке», «небольшие девичье-каменные груди», «плотный сбитень тела»... — I, 76), и уже расцветший, женский: «тонка, нарядна», «ладный стан», «мягкая большая грудь», «полные, как выточенные, ноги, волнующе-тугой обтянутый живот и широкий, как у кормленной кобылицы зад...» (I, 503). «Красивая баба, в глаза шибается» (I, 504), — думает, как впервые глядя на жену после военной разлуки, Григорий. «Казачку из всех баб угадаешь. В одеже — привычка, чтоб все на виду было; хочешь — гляди, а хочешь — нет»: и яркие облегающие стан сатиновые кофточки «с узким кружевным в кисти рукавом», и широкие, сборчатые в подоле, а «вверху — в обхват» (I, 503) юбки... Не раз в романе Шолохов дает взгляд на казачку *изнутри*, с восценением ее откровенной женственности, — в стати, в одежде, в поведении, приводя и европейский, *извне*, на нее беглый погляд, не умеющий увидеть и почувствовать ее особой, природно-здоровой прелести. Вот английский полковник, из союзнической миссии, патриот великой Британии, «оглядел их (баб. — С. С.) скуластые обветренные лица, и твердо сжатые губы его тронула чуть приметная презрительная усмешка» (II, 379) — надменный белый колонизатор похода оценивает туземных аборигенов.

Облик и поведение Натальи отмечены не образом огня, непроявленного жара эроса, как часто у Аксиньи, а образом света, пронизывающей лучистости («Глаза ее вспыхнули таким ярким брызжущим светом радости, что у Григория дрогнуло сердце и мгновенно и неожиданно увлажнились глаза» — II, 342), за чем встает тонкая душевность глубин ее чувств, особая внутренняя чистота и красота. Недаром и загрубелое сердце мужа отзывается на такой интенсивный свет, оказываясь способным на растроганность и слезы, чего обычно не испытывает Григорий при виде Аксиньи — здесь ощущения и чувства другие. Отношение Натальи к Григорию более целомудренно-стыдливо в своих непосредственно-чувственных проявлениях, чем у Аксиньи, пронизано нежностью и преданностью, нераздельностью физического и душевно-духовного: «Она зарделась, преодолевая смущение перед своими, подошла к Григорию,

села рядом, бескрайно счастливыми глазами долго обводила всего его, гладила черствой рукой его сухую коричневую руку» (I, 503). «Тайное, неуловимое» в ней («Она и в радости была грустна и как-то непонятна...» — II, 348) выдает сокровенность ее душевных струй, запрятанную боль от исходно-непреодолимой дисгармонии человеческих чувств и отношений (она знает, что никогда не сможет на свой абсолют любви к мужу получить от него то же), такое знание пределов внутренней муки, что провела ее через самоубийственный серп, таинственно-ужасную грань между жизнью и смертью и навсегда чуть трогательно-жалко скривило ее шею (милая кривая уточка!)... Но пройти ей суждено и через еще более трагическое: невозможность вынести последнее оскорбление глубин ее преданной любви, через отчаяние и ожесточение, проклятия мужу, убийство плода в себе и с ним себя самой, через умирание, но и через финальное примирение и прощение мужа. Интересно, что обоим главным героиням романа, непримиримым соперницам (которых, однако, сам Григорий, как всякий мужчина, по-разному любящий двух женщин, мечтал бы как-то идеально-гармонично объединить), Шолохов дарует в чем-то сходный тип смерти: обе истекают кровью, медленно истаивают, так что остается от них одна чистая, белая форма,— правда, у Натальи это происходит дольше и в сознании, ей нужно успеть и попрощаться с детьми, и простить любимого обидчика, а Аксинья так и не приходит в сознание, от нее жизнь враз и вмиг отрезана...

Кстати, особенно со смертью Натальи и затем Ильиничны, сближения Аксиньи с детьми-близнецами Григория Мишаткой и Полюшкой, которым она постепенно заменяет мать, в ней открываются новые, душевно-сердечные, нереализованные материнские стороны ее натуры. Собственно, в каждой героине Шолохова живут разные лики эроса: Наталья может быть неистовой и страстной, а Аксинья — нежной и душевной, дело только в степени и преобладании качеств. Тот же материнский эрос, безусловно, больше присущ Наталье, умеющей полностью заслониться от мира любовью к детям, и ее свекрови, конечно. Вспомним, как перед смертью Ильинична вся уходит в одно: в тоску по младшенькому сыну Григорию, воспоминания о нем, еще ребенке, в вечерние безумные выкрикивания его из недоступной, опасной дали: «Гришенька! Родненький мой! <...> Кровинушка моя!..» — последнее произносит она, как случайно слышит это Аксинья, содрогаясь от «тоски и страха», особым «низким и глухим голосом» (II, 528), выражающим самый матерински-нутряной, интимный, неразделимый уровень родства и любви. Материнская любовь оказывается особенно натурально глубоко связанной с метафизическими пределами человеческой жизни: рожде-

нием и смертью. Только мать каждой клеткой своего существа, каждой каплей крови не может принять гибели сына, исчезновения его с белого света, куда она родила его на жизнь и радость. Сколько материнских слез, тоски, причитаний разлито по «Тихому Дону»! И зарываются матери в оставшиеся от умерших сыновей рубахи, ища в их «складках запах сыновьего пота» (I, 446), хоть какой-то, но материальный след и остаток от самого проникновенно любимого ими человека...

Впрочем, материнское начало в разном градусе растворено почти в каждой настоящей любви женщины к мужчине: и в любви Натальи и Аксиньи к Григорию, и в любви «глубокоглазой» Анны Погудко к Бунчуку... Если для Бунчука три недели его тифозного беспамятства были неделями «странствия в ином, неосязаемом и фантастическом мире» (I, 516), то для идейно экзальтированной еврейской девушки стали испытанием ее первого чувства, когда «в первый раз пришлось ей так близко и так оголенно взглянуть на изнанку общения с любимым» (I, 519), столкнуться в «грязном уходе» (продолжившемся и дальше, пока он с трудом выкарабкивался к жизни) с завшивевшей, безобразно истощенной, дурно пахнущей плотью и ее низовыми выделениями. «Внутренне все вставало в ней на дыбы, противилось, но грязь наружного не пятнила хранившегося глубоко и надежно чувства» (I, 519), «неиспытанной раньше любви и жалости» (I, 518), любви тут матерински-самоотверженной. Через два месяца Анна сама впервые пришла к нему в постель, а Бунчук, высохший, почерневший от расстрельной работы в ревтрибунале (хотя в этот день и ушел оттуда), оказался бессилён — вся эротическая влага этого, пусть и идейно себя наявившего, палача на службе революции, перегорела в жуть и надлом. Анна и тут сумела переступить через «отвращение и брезгливость» и, выслушав его заикающиеся, горячечные объяснения («Да, выгорел дотла!.. Опустошен я...»), «молча обняла его и спокойно, как мать, поцеловала в лоб» (I, 535). И только через неделю ласка, материнская заботливость Анны отогрели Бунчука, вытащили из мужского бессилия, выжженности, кошмара. Но зато когда Анна мучительно умирает на руках Бунчука от раны в бою, потеря любимой женщины обесмысливает все в нем и вокруг, приводит его в состояние полной апатии, бесстрастного автоматизма. Совсем не помогает то, чем крепился и лютовал прежде: ненависть, борьба, идеи, идеалы, исторический оптимизм... все летит в тартарары! Равнодушно-полусонно примыкает он к экспедиции Подтелкова, просто «лишь бы двигаться, лишь бы уходить от следовавшей за ним по пятам тоски» (I, 570). Вот что оказалось страшнее любого классового врага! И в сцене казни подтелковцев Бунчук один все поглядывает

«в серую запеленатую тучами даль» (I, 583), «на серую дымку неба» (I, 584) — «Казалось, ждал он чего-то несбыточного и отрадного» (I, 583), может быть, из детских давно поправленных *суеверий* о встречах за гробом, безумно надеясь на то, что единственно могло утолить его безмерную тоску, ту тоску, которая уронила его как негигаемого большевика и очеловечила для нас, читателей.

Формы эроса в широком его понимании в «Тихом Доне» разнообразны, не исчерпываясь любовью мужчины и женщины. Это и особый товарищеский эрос, связывающий между собой борцов за новую жизнь, наставников коммунистической идеи и тех, кого они обратили в свою веру. В романе это конкретно небольшая группа обочинных для Татарского батрацко-мастеровых людей, что образовалась вокруг Штокмана. В большом, враждебном им мире со своим, казалось бы, неколебимо-твердым порядком, силой и оправданием, против которого они дерзко ошестинились, намереваясь его взорвать и перевернуть, круг этих идейных бунтовщиков, сцепленных одной «великой идеей», одним самоотвержением, одной судьбой, пронизывается токами особой *клеющей* взаимной симпатии и любви, ощущаемой ими самими как нечто самое дорогое и священное. Каждая нечаянная и чаянная встреча на военных дорогах Штокмана, Ивана Алексеевича, Валета, Кошевого отмечена выплеском сильнейшей эмоции, какой-то любовной растроганности, нежности, бережного внимания. И в отдалении друг от друга они сохраняют те же чувства, мысленно обращая друг к другу в особо ответственные моменты. Иван Алексеевич Котляров готовится убеждать «казаков не идти с Корниловым»: «В эту ночь, лежа на попоне, чаще, чем обычно, вспоминал с большой, неизведанной доселе горячей любовью человека, под руководством которого прощупал жесткую свою дорогу» (I, 409), вспоминал и раскручивал в голове уроки Штокмана. И Штокман «испытывая прилив внутренней теплоты ко всем этим, вчера еще незнакомым и чужим ему, ребятам» (II, 178), молодым красноармейцам, шагая с ними в одном строю, глядит на них «с удовольствием, похожим на отцовское чувство» (II, 179). Эротическая энергия в особо претворенной форме уходит друг на друга, «в классовую ласку», говоря словами Андрея Платонова, проникновенно описавшего напряженно-страстное и нежное товарищество, стоящее в оппозиции к профанической любви, к непозволительной — по революционному времени — трате себя на одну лишь «вредную» бабу. Шолохов тонко рисует эту коллизию в той ревности и злобе, какую испытывает тщедушный, с «девичьи тонким голосом» (I, 476) Кривошлыков «к белесой, полногрудой девке» Зинке, «шмаре» (I, 563) ближайшего друга и соратника Подтелкова. И если супруга Штокмана лишь мелькает в

повествовании как незвучная, *пулевая*, можно сказать, женщина (вариант вполне приемлемый), то Бунчук, как только узнал большую любовь к Анне и трагически потерял ее, так сразу же утратил всякую годность к революционному делу.

Есть в «Тихом Доне» и эрос к земле, переходящий в убийственную ярость борьбы за свое, кровное, политое потом. «“Бьемся за нее (землю.— С. С.), будто за любушку”, — думал Григорий» (II, 59).

А сколько раз явлены в романе «дикое животное возбуждение» (II, 159), «звериный инстинкт», «властно и неделимо» вступающий в управление волей, распаленное сумасшествие, осатанение боя — особый бранный эрос, в котором так много, по осознанию Григория Мелехова, «табунных чувств», звериных эмоций!

Как писал Б. П. Вышеславцев в книге «Этика преображенного эроса»: «...существует извращенный Эрос, Эрос ненависти, Эрос злой радости, или “злорадства”, в противоположность Эросу любви. Если Эрос любви есть “рождение в красоте”, то извращенный Эрос есть умерщвление в уродливом (садизм), наслаждение в низком. <...> Существует Эрос творчества, но существует и Эрос разрушения»¹². Именно таким эросом разрушения и садизма обаяны и Митька Коршунов, с его мягкой волчьей походкой и издевательски-насмешливыми зелено-желтыми, холодными глазами, и Алексей Урюпин, по прозвищу Чубатый, казак с «волчиным» сердцем (по определению Григория), слегка философствующий и вполне практический человеконенавистник («...а человека унистожай. Поганый он, человек... Нечисть, смердит на земле, живет вроде гриба-поганки» — I, 256), да и Михаил Кошевой, когда он в иступленном азарте ненависти и мести жгет сотнями дома в родном хуторе и округе, убивает деда Гришака на пороге дома, спокойно перешагивая через его труп, или расстреливает Петра Мелехова... Это и Подтелков, доходящий до полной потери себя, до распаленного самобесия, до *лая* — рубит он безоружного Чернецова и отдает бешеный приказ стрелять и рубить все сорок пленных офицеров: «Руби-и-и их... такую мать!!.. Всех!.. Нету пленных... в кровину, в сердце!..» (I, 497). Распоясавшийся демон убийства овладевает не раз и Григорием (особенно впечатляюще в сцене рубки краснофлотцев), но в отличие от того же Подтелкова, который разве что отходит от зарубленного им Чернецова «постаревшей грузной походкой» (взял на себя, даже не признаваясь в этом, смертно-греховную тяжесть человека-убийцы), Мелехов в ужасе от самого себя казнится люто — чуть не до умопомешательства...

В сцене скорого военно-полевого суда над отрядом Подтелкова Шолохов великолепно демонстрирует мгновенную внешнюю метаморфозу людей, решающихся на убийство, впускающих в себя злой

«эрос ненависти», «злорадства». Старик-старообрядец Февралев «по оглашенному затряс бородой; оглядывая всех изуверским косящим взглядом, давясь слюной, закричал: — Нету им, хриstopродавцам, милости! Жиды какие из них есть,— убить!.. Убить!.. Распять их!.. В огне их!.. Редкая волокнистая бороденка его тряслась, седые с красной подпалиной волосы растрепались. Он сел, задыхаясь, кирпично-бурый, мокрогубый» (I, 576). А вот что происходит с лицом председательствующего: «С каждым выкриком углы рта есаула Попова, грубея в очертаниях, утрачивая недавнее добродушие сытого, довольного собой и окружающими человека, сползали вниз, каменели черствыми извилинами» (I, 576) — каков однако точный и богатый эффект шолоховского психо-физического параллелизма, опорного метода передавать внутреннее через внешнее!

А в каком распалении ненависти конвоиры зверски избивают плетью пленных сердобцев и как въедливо при этом описывает писатель истязание крепких молодых тел: кромсается плоть, рассекаются лица, обнажаются кости, из горла упавшего человека булькает кровь, вытекает черной лужей, воздух наполняется запахами предсмертия! А затем уже начинается коллективная дикая оргия измывательств толпы хуторян над «двадцатью пятью обреченными», когда «особенно свирепствовали бабы, изощряясь в самых жесточайших пытках» (II, 242). Лихачева, командира карательного отряда против вешенских повстанцев, не расстреляли (декларировалась — в пику коммунистам — борьба против «расстрелов и грабежей»), но по дороге в Казанскую расправились со всем бешеным ненасытимым пылом ненависти и мести, совсем *по-горски*: «Живому выкололи ему глаза, отрубили руки, уши, нос, искрестили шашками лицо. Расстегнули штаны и надругались, испоганили большое, мужественное, красивое тело. Надругались над кровоточащим обрубок, а потом один из конвойных наступил на хлипко дрожавшую грудь, на поверженное навзничь тело и одним ударом наискось отсек голову» (II, 141—142).

Бросающейся в глаза особенностью «Тихого Дона» является то, что сцены убийства в бою, расстрелов, рубки людей, повешения, смертной агонии, наконец, трупы (весь ареал смерти) восписаны в самых дотошных, шокирующих чертах и деталях, во всем безудержье натуралистической смелости. Рядом с ними эпизоды любви (ареал эроса) — намного скуперее, целомудреннее, не столько показаны, сколько рассказаны или обозначены. (Конечно такой оценки не сделает — а то и с негодование отвергнет ее — тот, кто читает только любовные эпизоды «Тихого Дона», «связанные с Аксиньей», как призналась в том о себе поэтесса Лариса Васильева¹³.) Перечитайте те несколько сцен любви Григория и Аксиньи, которые есть в рома-

не, и вы убедитесь в этом. Еще сдержаннее Шолохов в описании интимных отношений героя с женой: так момент особенного проникновения Григория Натальей, их столь редкая обоюдная любовь и нежность, ночь, проведенная вместе, вообще передаются опосредованно-поэтически, через внешний мир, природу: «До рассвета полыхали в небе зарницы, до белой зорьки гремели в вишневом саду соловьи» (II, 349).

Зато картины мучительного умирания, изуродованных тел с вывороченными внутренностями, расколотыми черепами, в подтеках черной крови, в «безобразных» позах, окутанных вонью разложения, свежей и застарело-невыносимой, представлены в огромном изобилии, кошмарной, почти клинической конкретности и в какой-то утонченно-мрачной живописности. Вот недавний балагур и любимец полка ползет, волоча «на тоненьком лоскутке кожи <...> оторванную у бедра ногу, второй не было», сверля из горла невыносимый крик: «Под животом Жаркова дымились, отливая нежно-розовым и голубым, выпущенные кишки. Конец этого перевитого клуба был вывален в песке и помете, шевелился, увеличиваясь в объеме» (II, 290). Две-три скупые строчки отводились на любовную близость Анны и Бунчука, но на целую страницу развернуты все стадии умирания Анны от сжигавшего ее «смертного жара», мучительного дрожания «черного рта» до последних хрипов и «стынувшего блеска зрачков» (I, 560—561). А чуть выше в тексте едва промелькнувший персонаж фиксируется писателем опять же в моменте агонии (так мы его и запомним!): «...колупнула его пуля в голову, вытек на рубаху голубой Максимкин глаз, забила ключом кровь из развернутой, как консервная банка, черепной коробки. Будто и не было на белом свете вешенского казака Грязнова — конокрада в прошлом и горького пьянчуги в недавнем вчера» (I, 559).

А уж что говорить о десятках агоний важных персонажей «Тихого Дона», явленных каждый раз с потрясающей, черно-поэтической, реалистической живописной мощью! Это и последние содрогания повешенных Кривошлыкова («Он еще жил в конвульсиях, еще ворочал черным, упавшим на сторону языком» — I, 587) и Подтелкова с его «чугуневшим лицом» — раскачивался он на веревке, как жуткий плод, «поворачиваясь во все стороны, словно показывая убийцам свое багрово-черное лицо и грудь, залитую горячими потоками слюны и слез» (I, 587). Это и конец застреленного Петро Мелехова, когда в момент «ему почудилось, что протянутая рука Кошевого схватила его сердце и разом выжала из него кровь» (II, 150), и трудное, долгое умирание Котлярова, подстреленного Дарьей и добываемого штыками («глубокий не из горла, а откуда-то словно бы из самого нутра, протяжный на одной ноте стон, преры-

ваемый предсмертной икотой» — II, 248), и смерть с пулей в груди Штокмана («со вспузырившейся на губах розовой кровью, судорожно икая, весь мертвенно-бледный...» — II, 221), это и исходящие кровью Наталья и Аксинья...

Но пожалуй, еще больше, чем агоний, в «Тихом Доне» трупов; в них постоянно всматриваются оставшиеся в живых, всматриваются «с тем чувством скрытого трепетного страха и звериного любопытства, которое испытывает всякий живой к тайне мертвого» (I, 332). Вот «длинная стежка трупов» из сорока семи убитых молодых неприятельских офицеров: «Они лежали внакат, плечом к плечу, в различных позах, зачастую непристойных и страшных» (I, 332) — и подробно, на полторы страницы описываются мертвые тела, уже тронутые тлением («от них уже тек тяжкий сладковатый запах мертвечины» — I, 332), расчлененные, распотрошенные, кто без черепа, кто без лица («между челюстью и верхушкой лба — обрывки костей, черно-красная жидкая кашица» — I, 333), с «кусками конечностей» и перепутанными членами («истрошенная мятая нога на месте головы» — I, 333)... Дальше — больше, жуткое свидание с мертвецами не кончается, пошли жертвы газовой атаки: лежал «рослый, широкоплечий парень <...> с лицом, измазанным при падении клейкой грязью, с изъеденными газом, разжиженными глазами; из стиснутых зубов его черным глянцевитым брусом торчал пухлый, мясистый язык» (I, 335). Какой-то непрерывный музей ужасов, а не лес, настоящие адские картинки: застывшие мертвецы лежат, сидят на корточках, стоят на четвереньках, «а один у самого хода сообщения, ведущую во вторую линию окопов, лежал, скрючившись калачиком, засунув в рот искусанную от муки руку» (I, 336).

Кульминацией кошмара становится сцена сумасшествия Гаврилы Лиховидова — шел он без оружия, пьяно заплетаясь, махал рукой, «словно смахивал с лица невидимую паутину» (I, 339), пел казачью песню, но постепенно: «Не песня, а волчий нарастающий вой валом выползал из его оскаленного рта. На острых клыковатых зубах переливалась перламутром слюна» (I, 340). Не вынес этот казак «редко зверского вида», но веселый и кроткий всего этого не вмещающегося в сознание запредела: непрерывных волн атак, скошенных, разрубленных людей, зрелищ агонии товарищей, гор трупов...

Бунчук учит Анну Погудко, на грани шокового слома от увиденного и испытанного ею в первом бою: «А на убитых нельзя так смотреть... Проходи мимо, и — все! Не давай мыслям воли, взнуздывай их» (I, 468). Учит технике психической безопасности среди смертей и трупов, в этом испытании на предел и сверхпредел. Но сам Шолохов, напротив, как бы пренебрегает этой техникой, окуная себя и

читателя в зрелище того, что остается от только что жившего, дышавшего, действовавшего, чувствовавшего и мыслившего человека. Возвращается Григорий из дома в ополчение — вокруг столь частый в романе насыщенный трупный пейзаж: «густо лежали трупы» красноармейцев, «настигнутых и порубленных казачьей конницей» (II, 351), сраженный казак рядом с мертвой лошадью, а у плотины — «убитая женщина»: «Лицо ее было накрыто подолом синей юбки. Полные белые ноги с загорелыми икрами и с ямочками на коленях были бесстыдно и страшно раздвинуты» (II, 351). Зачем так внимательно рассматривает ее спешившийся Григорий: ее красивое «смуглое молодое лицо», тускло мерцающие «полузакрытые глаза» под «страдальчески изогнутыми черными бровями», оскал «стиснутых зубов», то, как по щеке, «на которую смерть уже кинула шафранно-желтые блеклые тени, ползали суетливые муравьи» (II, 351)? Да разве это единственный раз и разве он один? И казаки разглядывают трупы после боя, и Тимофей в своем дневнике описывает впечатление от первого попавшегося ему трупа (и опять та же поражающая деталь: «желтые крупные муравьи, ползавшие по желтому лбу и остекленевшим прищуренным глазам» — I, 252), а чуть позднее уже Григорий зажимает нос от «густосладкого трупного запаха», идущего от того, во что превратился сам Тимофей, оглядывает его «бледное, влажное, уже начавшее разлагаться лицо» (I, 255); тот же Григорий подробно фиксирует в своем (и читательском) восприятии вид зарубленных казаков, лежащих на встреченной им недалеко от Татарского подводе, от которой шел все тот же проникающий многие страницы «Тихого Дона» «сладковато-приторный запах»: у Якова Подковы «начисто срубили голову», у Томилина вместо лица было «нечто красное и бесформенное», а «в мертвом оскале белозубого Алешкина (Шамиля.— С. С.) рта навек застыла лютая злоба, но полубяневшие глаза глядели на синее небо, на проплывавшее над степью облачко со спокойной и, казалось, грустной задумчивостью...» (II, 229). Сопровождающие мертвых Антип Брехович и Стремянников на замечание подводчицы, торопящей их: «От этих убиенных такой чижелый дух идет, ажник с ног шибает!», рассуждают о том, что легким он не бывает вообще, даже у почивших святых — один на всех «закон естества», небось и они «через утробу пищу принимают, и кишок в них обретается положенное человеку от Бога тридцать аршин», так что и от них понесет, «как из общественного нужника», а уж что говорить о таких, как наши покойнички, что «мясу жрали <...> и баб шшупали <...> энтот ишо и помереть не успеет, а уж зачинает приванивать» (II, 231).

Этот мотив груди дурно пахнущей, разлагающейся материи, которой кончается человек, проходит через весь роман, особенно кон-

центрируясь в описании трупов тех, кого можно назвать сугубо грешными, тех, кто сам много убивал, грабил, насилывал... Несколько иначе представляет Шолохов Ильиничну, лежащую на столе в горнице: Аксинья «с трудом узнала в похорошевшем и строгом лице мертвой маленькой старушки облик прежней гордой и мужественной Ильиничны», заметив лишь, когда целовала ее «желтый холодный лоб», «непокорную, выбившуюся из-под беленького головного платочка седую прядь и крохотную круглую, совсем, как у молодой, раковинку уха» (II, 528). А чуть раньше Дуняша, помогая еще живой матери обмывать тело утопленницы Дарьи, «пересилив страх и гадливость», отмечает разительные перемены в лице покойной (что-то незнакомое и строгое «было в нем»), «страшную успокоенность» «безвольно свисавших с лавки» рук. Когда Григорий укладывает в вырытую им шашкой могилу истекшую кровью Аксинью, то он задерживает взгляд на ее «мертвенно-побелевших смуглых руках» и «полуоткрытых, неподвижно устремленных в небо и уже начавших тускнеть глазах» (II, 639).

Поразительно это упорное вникание автора «Тихого Дона» в оборотную, трупную реальность бытия; конечно, это объясняется и эпохой *усиленной* смертности, которую он описывает, но не только... Его влечет тайна умирания, тайна смерти — и как раз в силу физически-материального, оплотненного восприятия и передачи им мира, и смерть прежде всего предстает, ощущается, ставится как проблема через труп, через то, во что она превращает живой, уникальный организм человека. Отсюда эти удивительные созерцания мертвых, навязчивые, лейтмотивные описания трупов, то есть той промежуточной физической формы между недавним живым, страстным, активно действовавшим человеком и будущим неразличимым прахом, когда особенно отмечается писателем то, что как раз разделяет этот новый таинственный статус человека от его живой одушевленности: строгая отрешенность в лице, остекленевшие глаза, тяжелая неподвижность членов...

С. Н. Семанов законно удивился мнению П. В. Палиевского о смерти у Шолохова как о «какой-то метле в жизненном доме»¹⁴, этакой нянечке с ведром хлорки — прошлась, продезинфицировала, убрала,— указав на глубокую трагичность, встающую в «Тихом Доне» за темой смерти, этого «истинного “черного солнца” романа»¹⁵. Именно царящая в мире смерть, эта неизбежная высланность шляха жизни трупами, костями, прахом ушедших — самая скрытая язва шолоховского мироощущения, поддонная причина той бесконечной грусти и безотрадной печали о человеке, о мире, о таком порядке вещей в нем, которые пронизывают страницы «Тихого Дона» как его глубинный эмоциональный и метафизический

подспуд. Конечно, писатель прекрасно чувствует и изображает *рождающую* компенсацию смертного убытка, но если в природе она созидает достаточно устойчивую гармонию целого, то в человеческом мире не может по-настоящему утешить и утолить тоску существования.

Никак нельзя говорить о Шолохове как о пантеисте, принимающем и обожествляющем природный порядок бытия. Пантеист никогда не станет погружать вас в ужас разлагающейся мертвой плоти, он вообще не любит останавливаться на оборотном смертном лике мира, подавая, скорее, *суммарную* песнь предполагаемого ликования общей природной жизни, в которой неслышно тонут стоны отдельной страдающей и погибающей особи. А вот акцент на трупности мира — это больше черта экзистенциального трагического сознания, так же как глубинное неприятие смерти — переживание христианской окраски («Последний же враг истребится — смерть» — I Кор. 15:26).

Конечно, в эпосе Шолохова, давшей широчайший разворот жизни и человеческих типов, представлено различное отношение к смерти. Тут и язычески-народное примирение с неизбежным концом, желание и готовность уйти в срок, то, чему завидовал Толстой в «Казаках». Дед Гришака чувствует зов земли — рассыпаться, раствориться в ее недрах! («В землю хочу... Земля меня к себе кличет. Пора» — II, 203) и постепенно как бы уже уходит туда, сам уже полу-земляной: Григорий входит в горенку деда — «Запах ладана, плесени и гнили, запах старого неопрятного человека густо ударил ему в ноздри» (II, 203). А его внучка Наталья, воскресшая, обновленная после тифа («в глазах ее появилась» такая сияющая трепетная теплота, как будто после родов» — II, 319), только-только вынырнув из темных вод смерти, как будто там ближе к умершим став, тут же идет на могилку деда, похороненного в собственном саду: «Потрясенная нахлынувшими воспоминаниями, Наталья молча опустила на колени, припала лицом к неласковой, извечно пахнущей смертным тленом земле...» (II, 321). Это уже другой — «неласковый», могильный, гробовой оборот земли, дарующей жизнь бесчисленным тварям и их же бесследно хоронящей в своем лоне...

А Мишатка и Полюшка, потерявшие мать, в своем детском неутешном горе и детском сознании как бы возобновляют и лелеют еще первоначальную веру в возвращение умерших, в новое свидание с матерью, не принимая сердцем другого фатально-безнадежного варианта. И Дуняша сохраняет связь с дорогими покойниками, осыпая их могилы пшеницей: «В детской простоте своей она верила, что веселое птичье щебетание будет услышано мертвыми и обрадует их...» (II, 511). И Пантелей Прокофьевич, как мы уже знаем,

прямо отталкивается от смерти, чувствуя в ней томительную заразу-проказу жизни, отравляющую самые источники ее радости, и сын его Григорий, при некотором фатализме его жизненной философии, видит в смерти главного врага, разрушительницу и роковую разлучницу («Все отняла у него, все порушила безжалостная смерть» — II, 639), и старший его сын Петр, сраженный пулей в сердце, успевает сложить пальцы в крест, символ христианской победы над смертью...

Вот бежит Григорий из родного хутора, где установилась советская власть, дремлет на подводе и снится ему чудный сон: Аксинья с ребенком на руках идет с ним «по высоким шуршащим хлебам», в каждой клетке его существа «цвело, бродило чувство», он «слышал биение своего сердца, певучий шорох колосьев, видел сказочный расшив трав на меже, щемящую голубизну небес» (I, 112). И вдруг толчок, голоса реальности: навстречу «многочисленные подводы», на них «мертвяки, тифозные», о сани Григория ударяется торчащая из подводы мертвая рука, отозвавшись «глухим чугунным звоном» (II, 113). И опять степь, «приторный, зовущий запах донника», навевающий прерванный сон, обращающий сердце «к отточенному клинку минувшего чувства» (II, 113). Какая удивительная сцена: *внутри* — сон о любимой, райская олеография идеальной любви на мирной, прекрасной земле, а по бокам — «внакат <...> трупы»: призрак земного счастья и жуткая смертная действительность! Такой эпизод можно поставить и эпиграфом, и эпилогом и к этой главе, и ко всему исследованию мироощущения Шолохова.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Обзор огромной литературы по жизни и творчеству Шолохова см. в библиографическом указателе: «Михаил Александрович Шолохов» (Ростов-на-Дону, 1980) и в сборнике «Творчество М. А. Шолохова в советской и зарубежной критике» (М., 1987). Из позднейших работ см.: *Семанов С. Н.* В мире «Тихого Дона». М., 1987; *Костин Е. А.* Художественный мир писателя как объект эстетики. Очерки эстетики М. Шолохова. Вильнюс, 1990; *Сиволов Г.* Михаил Шолохов. Страницы биографии. Ростов-на-Дону, 1995; Шолохов на изломе времени. М., 1995; *Осипов В. О.* Тайная жизнь М. Шолохова. М., 1995; *Васильев В. В.* Михаил Шолохов. Очерк жизни и творчества // Молодая гвардия. 1998. № 7—10; *Палиевский П. В.* Шолохов и Булгаков. Изд. 2-ое, дополненное. М., 1999; *Семанов С. Н.* Православный «Тихий Дон». М., 1999; *Колодный Л. Е.* Как я нашел «Тихий Дон». Хроника поиска. Анализ текста. Изд. 2-ое, дополненное. М., 2000. *Кузнецов Ф. Ф.* Шолохов и «Анти-Шолохов»: Конец литературной мистификации века // Наш современник. 2000. № 5—7, № 11. 2001. № 2, 4, 5.

Цитаты из «Тихого Дона» приводятся в статье по изданию: *Шолохов М.* Тихий Дон. В 2-х тт. (том первый — книги 1—2 романа, том второй — книги 3—4). М., 1995. Текст и примечания подготовили: *Ф. Г. Би-*

- рюков, С. Н. Семанов, В. В. Васильев, В. Г. Левченко, Л. Д. Громова (Опуйская); под общей редакцией В. В. Петелина. Все ссылки на это издание даются в тексте после цитаты: римская цифра указывает том, арабская — страницу.
- 2 Семанов С. Н. Православный «Тихий Дон». С. 66—113.
 - 3 Федоров Н. Ф. Собр. соч. в 4-х тт. Т. I. С. 57.
 - 4 См. Загадки и тайны «Тихого Дона». Т. 1. Итоги независимых исследований романа 1974—1994. Самара, 1996.
 - 5 Палиевский П. В. Мировое значение Шолохова // Палиевский П. В. Шолохов и Булгаков. С. 6.
 - 6 Бергсон А. Смех. М., 1992. С. 12.
 - 7 Там же.
 - 8 См. Шахмагонов Ф. Ф. Бремя «Тихого Дона» // Молодая гвардия. 1997. № 5. С. 74.
 - 9 Письмо М. А. Шолохова к И. В. Сталину от 4 апреля 1933 года // Вопросы истории. 1994. № 3. (Публикация Ю. Мурина.)
 - 10 Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 6. М., 1936. С. 101.
 - 11 Колодный Л. Е. Как я нашел «Тихий Дон». С. 375, 376.
 - 12 Вышеславцев Б. П. Этика преображенного эроса. М., 1994. С. 53—54.
 - 13 Васильева Л. Таинственный зигзаг // Роман-журнал XXI век. 2000. № 5. С. 93, 96.
 - 14 Палиевский П. В. Мировое значение Шолохова. С. 8.
 - 15 Семанов С. Н. Православный «Тихий Дон». С. 57.

**«СЛЕДОВАТЕЛЬ
ПО ОСОБО ВАЖНЫМ ДЕЛАМ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА»
(Леонид Леонов и его романы 1920—1930-х годов)**

Отвечая на анкету «Наши современные писатели о классиках» Леонид Леонов, уже автор «Барсуков» и «Вора», писал: «Классическая литература есть та, которая дала лучшее и незабываемое о человеке, его вере, его исканиях, ошибках, радостях, разочарованиях. Классическая литература есть литература прежде всего о всяком человеке, без прикрепления его к условиям преходящим, условиям века, места, национальным и пр. Все эти условия суть лишь материал для создания вечного образа человека на земле»¹. Здесь не только констатация определяющей черты классического образца (впрочем, сам акцент и поворот оценки более чем избирательно говорящ!), но прежде всего заявление своей писательской задачи, тянувшейся к этому идеалу.

В пору собственной классической уже зрелости Леонов не раз говорил свое прямое слово о литературных вершинах: Гоголе, Достоевском, Чехове, Горьком, с кем себя сверял, на кого оглядывался,— и каждый раз по- существу глубже всего высказывал самого себя. Достаточно вспомнить два его мыслительных шедевра «Слово о Толстом» (1960) и «Венок А. М. Горькому» (1969), чтобы убедиться в эффекте, хорошо известном в живописи: каждый портрет есть в той или иной степени автопортрет автора. «Насколько дано мне понимать, каждый большой художник, помимо своей главной темы, включаемой им в интеллектуальную повестку века, сам по себе является носителем личной, иногда безупречно спрятанной проблемы, сложный душевный узел которой он развязывает на протяжении всего творческого пути»².

Эти две темы, *главная и личная*, у Леонова тесно переплетаются. Первая была связана с вопросом о человеке, о его противоречивой, кризисной природе, о том, что писатель называл *шествиел* человечества к *звездам* как сути его эволюционного порыва, о соблазнах и провалах этого пути, о драме его судьбы в мироздании. Вторая же, экзистенциальная, похоже, была у Леонова та же, что он сам выявил у Толстого: тема смерти, свои способы заклинания неизбежного конца. И еще одна, личная тема, как бы более второстепенно-социальная, но не менее внутренне-беспокойная и тоскливая, чем первая,— ее писатель проигрывал на ряде боковых своих персонажей,

типа Глеба Протоклитова из «Дороги на океан»: спрятать себя в своей сокровенной глубине, утаить некоторые неудобные для эпохи биографически-корневые подробности, уйти от карающей классово-тоталитарной десницы, столь угрожающе висевшей над «жизнеопасным» писательским делом, частично мимикрировать, что делал он всегда сложно-изошренно, частично форсированно уверовать в оптимистическую утопию, а вдруг, а авось...

В речи «Венок А. М. Горькому» Леонов утверждал его «пророческую веру в человека, как главную ось мира, вокруг которой и крутится все остальное, второстепенное — включая светила небесные, созданные единственно в расчете на человека и на его потребу, потому что только человеку и посылно выделить давно искомые смысл и красоту из этого бешеного, волчком запущенного хаоса» (10, 510). В прологе к роману «Вор» звучит камертонный философский зачин, где постулируется такое же онтологически центральное, смыслонесущее положение человека в мироздании: «Вверху, в пространствах, тысячекратно повторенных во все стороны, бушуют звезды, внизу — люди: жизнь. И без нее какой ничтожной пустотой стало бы все это! Наполняя собой и страданием мир, ты, человек, заново творишь его...». «Человек с большой буквы и был религией Горького» (10, 510) — Леонов в какой-то мере и принимал эту веру, но и испытывал ее на прочность с моментами самого серьезного сомнения и даже отчаяния.

Долгое время центральной темой леоновского творчества считалась тема революции — и не его одного, разумеется. Да и сам Леонов не раз называл революцию отправным событием и своей творческой биографии, и целой уникальной эпохи, взявшейся за дерзкий эксперимент над обществом и человеком. И его как писателя больше всего интересовала судьба этой исторически наиболее крупной, практически ориентированной попытки рационализировать и гармонизировать человеческую природу с заявленным намерением привести ее в некую за-историческую страну обетованную, земной рай. И вот он присматривался к этой попытке, вникал, соблазнялся, пытался верить, даже воспевать, но и глубинно сомневался, выставлял свои тонкие каверзы.

«На беду свою сквозной темой своих книг избрал я генетически родственную мне тему великих путешественников наших прошедшего века,— главную на пути к так называемым звездам. <...> Сдается мне, человечество малость заблудилось на карте времен, как это свойственно отдельным организмам и популяциям в целом с приближением к некоей критической стадии биологического созревания, на подобном нашему горному перевале в другую, непохожего климата страну с былинным шекспировским вопросом на рубеже —

*можно ли, нужно ли и вообще — быть или не быть?»*³ — размышляет Леонов в письме к своему исследователю В. А. Ковалеву от 31 декабря 1981 г. Здесь дан наиболее философски обобщенный абрис «сквозной темы» Леонова — эволюционная судьба человека и человечества на онтологически кризисном рубеже: выйти ли в новую преобразенную природу, исполнив высшее свое предназначение разумной силы мироздания (но каковы тут границы возможного и невозможного, целесообразного и нелепого?) или «не быть» вовсе? Вопросы и альтернативы, что прямо, самым острым углом встанут в «Пирамиде», последнем, итоговом романе писателя, составляя до того более-менее скрытый философский подспуд его творчества.

«Критика била меня как конокрада»⁴, — эта горько-ироническая леоновская оценка действительна для 1920—1940-х гг., хотя и тогда было немало и защитников и поклонников его творчества и не только в советской России. Ведущий критик русского зарубежья Георгий Адамович увидел в «Воре» Леонова «лучшее, что дала нам до сих пор советская литература»⁵, что, впрочем, не помешало ему позднее, в 1930-х годах упрекать «богато одаренного, но растерянного и, кажется, довольно малодушного» писателя в отсутствии «стойкости <...> упорства в защите своей свободы», в готовности разрабатывать «очередные литературные задания»⁶. Впрочем, эти свои замечания критик делал походя, в беглых обзорах текущей советской литературы, не сумев разглядеть за раздражающе «советскими» темами и героями романного творчества Леонова этих лет его мощной художественности, трагики и философичности, далеко выходящей за рамки актуальных тем и заданий. С того времени, как Леонов стал в 1957 году первым лауреатом восстановленной Ленинской премии (за роман «Русский лес»), для него на родине началась полоса основательного литературоведческого изучения как прижизненного классика: до конца 1980-х годов выходят монографии и книги В. А. Ковалева, Е. В. Стариковой, Л. А. Финка, Н. А. Грозновой, М. П. Лобанова, В. П. Крылова, О. Н. Михайлова, В. И. Хрулева, Т. М. Вахитовой... многочисленные коллективные труды, статьи, диссертации.

С начала 1990-х годов, когда исчезает прежняя система социально-политических, идеологических координат, писательская фигура Леонова в новом утверждающемся общественно-культурном сознании как бы резко убывает в своем масштабе (кстати, совершенно несправедливо), но вместе с тем появляется возможность свободно взглянуть на его художественный мир так, как он сам бы этого хотел, без упрощенного славословия и поверхностной хулы, распутав истинную глубину его видения мира, драму художника жестокой для личности (а тем более творящей) эпохи. В письме к

В. А. Ковалеву от 26 февраля 1948 года Леонид Максимович писал: «В том словесном нагромождении, какое представляют мои книжки, могут быть любопытны лишь далекие, где-то на пятой горизонтали, подтексты, и многие из них, кажется мне, будут толком поняты когда-нибудь потом»⁷. Это желанное для писателя время, когда глаз исследователей и читателей его творчества направится к внутренним сюжетам, подтекстам, умным шифрам его вещей, в которых проступает критика и самой природы человека, и плоско-оптимистической идеи, мнящего себя непогрешимым рацио, постепенно настаёт (о чем, в частности, свидетельствует работа постоянного Леоновского семинара при Пушкинском Доме).

На мой взгляд, более всего нуждается в свежем прочтении особенно пострадавшее как от предвзятой идеологической критики, так и от более поздней гладкой соцреалистической интерпретации то гигантское эпическое полотно (из пяти романов: «Барсуки», «Вор», «Соть», «Скутаревский», «Дорога на океан»), которое писатель создавал в 1920—1930-е годы, работая нередко по шестнадцать часов в сутки, на пике своих художественных, творческих сил.

В эти годы, целиком поглощенный непрерывной, титанической работой писатель мало выступал в публицистическом жанре. Но и в немногих своих статьях 1930-х годов Леонов, как художник интеллектуального, саморефлектирующего плана, постоянно отдававший себе отчет в собственной творческой лаборатории, в своих задачах и форме их воплощения, как и в сути искусства вообще и искусства его эпохи, сумел высказать некоторые важные истины о литературе. Причем даже говоря о литературе в целом, писатель в большей степени говорит о себе, своем идеале творчества. В статье «Призыв к мужеству» (1934) он требует от сегодняшней литературы наметить грядущие «маршруты человечества» «хотя бы философским пунктиром». Писатель у него — *разведчик будущего*, прежде всего будущего человека и рода людского в целом в их проблемах, возможных кризисах и срывах, в направлении их истинного пути или в зигзагах блуждания. Да что там разведчик, Леонова явно больше привлекает образ писателя как своеобразного пророка⁸: «самая специфика писательского взаимоотношения с миром» в том, «чтобы наперед, хотя бы силуэтно предугадать исход событий...» (10, 27). Такому видению задач литературы он оставался верен на протяжении всего своего творчества. В небольшом тексте 1980 г. «Разговор о теме дня. Отрывок из беседы» Леонов подтверждает, что литература всегда рассматривалась им «как ответственный, как наиболее доходчивый и потому в общественном плане наиболее полезный род мышления», обозначая «роль писателя как следователя по особо важным делам человечества» (10, 550).

В портрете Леонова, тогда еще автора ранних повестей, рассказов и двух романов «Барсуки» и «Вор», А. Воронский отмечал «одно основное противоречие: в нем художник спорит с мыслителем». Вряд ли критик поставил правильный глагол: не спорит, а *дополняет* один другого. Тем более, что раскрывая свою мысль, Воронский именно это невольно обнажает: он отмечает, что у Леонова-художника все «крепко, реально», а у Леонова-мыслителя — «двусмысленно и иногда прямо реакционно»⁹ — т. е. как мыслитель не укладывается он в узкое ложе линейно-«правильного», передового мировоззрения. А значит — скажем — дает сложную, противоречивую, стереоскопическую картину не только чувственной реальности мира и человека, но и мысли о них. В данном случае нас больше интересует именно эта мысль и в конкретном ее развертывании в романах Леонова мы ее и рассмотрим.

«Мильоном скрипучих сох запащем городское место...»

(«Барсуки»)

Первый роман двадцатипятилетнего писателя поразил современников художественно мощной эпичностью, превосходящей «в этом отношении <...> и Пильняка, и Всеволода Иванова, и Бабеля, и Романова»¹⁰, умением лепить реальные характеры со своей самодвижущейся волей и логикой, выявлять жизненные и исторически острые конфликты, своим «крепким, ясным русским языком» (Горький), живописно-сочным, в традиции «литературно-облагороженного» сказа (Воронский).

В «Барсуках» (1923—1924) предстал хорошо знакомый Леонову быт Зарядья (он жил здесь в детстве у деда Леона Леоновича, лавочника-бакалейщика), мелких хозяев и их подмастерьев, история распри двух деревень, крестьянский бунт против продразверстки и новой власти, низовая Россия в корневых ее типах, брошенных в революционную перепашку.

Казалось бы, «Барсуки» накрыты общей тематической шапкой литературы 1920-х годов: революция, закономерность ее или, напротив, случайность и неорганичность для народа и страны, корни ее и конфликты, открываемое ею новое развитие... Но мыслительное преломление этой историко-философской темы эпохи фокусируется здесь своеобразно, выходя в конечном итоге к вопросу о природе человека и границах его преобразовательного дерзания. Многие составляющие романного мира Леонова были заложены уже тут: важность для него предьстории, углубления в прошлое, в генезис характеров и конфликтов, тонкое соотношение автора и рассказчика, персонажей произведения, диалогичность слова героев, самостоятельность и равноценность их голосов, обнаружение

авторской мысли и логики в глубинах текста, в подтексте, в сюжетно-композиционном построении, мифологически-стяженные образы-идеи («Легенда о Калафате»), особые мыслительные *каверзы*...

Через весь роман лейтмотивно проходит идеологическая антитеза *город — село*, выходя к двум различным принципам бытия, двум выборам себя в мире, которые опробует человек. Крестьянским сознанием город воспринимается здесь как чуждое и грозное начало подавления села, это он приходит «ночной татью», принося «закон и кнут» — и маленький Семен, после усмирения крестьянского бунта и карательной порки его отца Савелия Рахлеева, грозит «в потемках полатей» куда-то в направлении города. И когда братьев Рахлеевых еще в детстве отправляют подмастерьями в Москву, представляющий им образ города, переданный рассказчиком, окрашен чувством неприятия такой формы жизни, где огромные дома, железо и камень, чихающие дымом машины, свой уклад и чуждая мораль («что в городе можно, того в деревне нельзя»), культ «круглой золотой выгоды», а городские обитатели — «хлопотливое, толкотливое племя, спешащее надумать больше, чтоб ту же людям же на земле стало жить» (2, 17). Город — агрессивен, он пытается впитать в себя селянина, перемолоть его, сменить ему душу. Возвращающийся с войны в деревню Егор Брыкин горько осознает: «Обжевал тебя город, нутро вынул, трухой доложил» (2, 106). Сам способ мышления о мире, практического к нему подхода в городе и деревне различный: в городе торжествует дифференциация, разделение, анализ, в деревне — целостность, синтез. Как в своем внутреннем чувстве понимал Митька Векшин из следующего романа Леонова «Вор»: «В дробленьи, распознаваньи и управленьи ими (мелочами бытия.— С. С.) заключался смысл города, но связать их воедино не умел Митькин ум. Ведь там, где вырос он, все живое обобщалось в одном безостановочном неделимом явлении: так течет вода».

И революция глазами мужика позднее видится как городская затея, столь злостная и напористая на этот раз выдумка, что идет окончательно подмять под свой закон и принцип всю жизнь, и село прежде всего. Одна надежда, что в братоубийственной сваре противоестественный город сам себя пожрет, расчистив место для окончательного торжества природы и села: «Одна половина города схватила другую за горло. Мужик выжидал, не рассыплется ли город от всей той сокрушительной штуки в окончательную пыль. Тогда оставшееся пустить огоньком,— то-то дружно крапивы примутся пожженные места обрастать» (2, 214). Среди «малых и немалых колес», на которых вертелись сердечные обиды и смертные опасения мятежных против продразверстки и новой власти крестьян села Воры, был прежде всего «ненасытный город»: «Вся исто-

рия мятежа стояла в причинной зависимости к страху перед городом, вершителем судеб страны» (2, 197). Этим противостоянием города и деревни держится основной сюжет романа, хотя внешне он не педалируется, особенно не размазывается — история мятежа вырастает в своей пестрой бытовой конкретике, в близлежащих причинах (распря за Зинкин луг с соседней деревней Гусаки, получившей большее благоволение советской власти). Выразителем глубинной коллизии, идеологом именно такой, анти-городской заостренности их бунта, «крестовой войны с городом» является Семен Рахлеев. В его внутренних размышлениях и распаленных мечтах слышится голос гневного самосознания деревни перед лицом наступления пролетарской власти, опознаваемой как городское иго: «...собрать миллионы, да с косами, с кольем. <...> Мы, мол есть! <...> Мы даем хлеб, кров, опору <...> забыли? Евграф на досуге подсчитывал по календарю: нас если по десять тысяч в сутки крошить да и приплод всякий воспретить кстати, так поболее тридцати годов понадобится, чтобы всех извести. Забыли?.. Мильоном скрипучих сох запащем городское место. Пусть хлебушко на нем колосится и девки глупые песни поют» (2, 232). По максимальной, мифологической почти мере оценивает Семена Настя, его городская любовь, а затем и боевая подруга, прячущаяся под мужским платьем во время лесного *барсучьего* сиденья: «Он — как река, вот! Мы не видим всего, потому что маленькие, да он и сам себя не видит!..» (2, 301). И как вскользь выясняется, таким же останется он и в памяти народной, она поместит его лицо и дела в песни и легендарные рассказы.

Надо отметить, что такое отождествление наступающего советского режима с властью города в каком-то смысле глубже, чем обычные, социально-политические определения процесса. Сознание крестьянина, созидаящего самые жизненно необходимые блага, живущего в согласии с природой, в законе предков, инстинктивно точно ощущает, что большевистская революция и ее будущие дела являются одним из отрядов общемирового наступления городской, индустриальной, эмансипированной цивилизации на традиционные общества вообще, вырастающие на земле, со своим бытовым и нравственно-религиозным укладом, общинно-родственными ценностями. Как мы помним, это восчувствие особенно глубоко передавали крестьянские поэты, и прежде всего Ник. Клюев. Однако, в отличие от них, у Леонова вовсе нет эстетизации и идеализации деревни, нет и того поэтического, трансформированно-религиозного искусства, когда в Октябрьской революции усиливались видеть начало исполнения давнишней народной мечты о мужицком рае. Крестьянские характеры и история мятежа даны реалистически до-

стоверно, ярко живописно. Страстно-земное нутро мужиков, их инстинктивная связь с землей явлены во всей их мощи и темноте.

И вместе с тем именно мужицкий ум хранит и передает от дедапрадеда и далее — «от старовера по книге» сказание про неистового Калафата, рассказанное Евграфом Подпрятковым в третью ночь (как в сказке, третье — самое важное действие, событие, слово) у лесного костра своим мятежным собратьям. Любопытно, под какой предлог вспомнилась эта легенда. Прелюдией к ней «поднялся разговор о буянстве города против разных величественных вещей, бога в том числе». Рассуждая о тяжбе городского, гордынного человека с природой, крестьяне встают на сторону природы, чуя ее огромную, уходящую в устоявшийся порядок вещей силу, которую не превозмочь человеку, как бы он своей наукой ни оснащался («сыну супротив матери не выстоять»). «Природа науку одолеет,— сказал Прохор Стафеев.— И вот и будет неученому-т горе, а ученому, тинтиль-винтиль, два!..» (2, 221). И сказание о Калафате выплывает в память рассказчиков и на его уста как поучительная притча, своего рода русский, крестьянский вариант библейской легенды о Вавилонской башне.

Рассказывает она о древних «просторных временах», больших державах, нелюдимых царях, что «все мое кричат», да о лесной стране (свой, родной колорит!), где у пастуха родился чудо-ребенок. И вот уже по девятому году подступил он с укоризненным вопросом к отцу: сколько звезд, облаков, зверей, деревьев, травин, рыб в хозяйстве земном, где им точный счет? И захотел он точного счета всему: жить по «еометрии», на всех номер поставить. Что и случилось: удалился сын от мира, одиннадцать лет просидел за учением, возрос до туч, дал себе имя «Калафат» (что значит: «до всего доберусь!») как знак своей сущности, своего задания в мире и вступил в свой труд. Начал производить полный реестр существующего: на всякую тварь «поставил клейма», выдал ей паспорта да в особую книгу занес. Но что-то вместо радости в природе от такого порядка и чина «все кругом погрузнело <...> полный ералаш в природе», звери насчет себя сомневаются, кто они такие, звери или человеки, раз при паспортах. Калафат сместил все и всех с их прежнего природного места, инстинктивной целесообразности. Но и этого ему мало: подавай башню до небес! Объяснение его желания не больно и серьезное: посмотреть, какие виды оттуда открываются, да опять же до звезд добраться и их «поклеить» — в хозяйство человеческое ввести. Начал он с войны и покорения земель, до моря триумфально дошел, массу пленных набрал в строителей башни. Итак, собрался сооружать свой колосс на рабских силах — вот оно, первое зерно будущего образа возведения гигантского истукана до

небес строительным гулагом в «Пирамиде». Встретился Калафату по дороге лесной старичок с советом распустить свое воинство и пленных, *не делать зла себе*, тихо жить, *сапоги шить*, вместо того, чтобы все расти и расти. Преподносит ему урок каверзной диалектики нерасторжимых противоречий его бытия — и они будут расти вместе с ним: «ты — с гору, а вошь — с полгоры. Еще боле будет тебя глодать!» Но не убедил гордеца простой разительностью мысли. И пошло *распухание* всего и вся в царстве Калафата — какое прекрасное слово для самонадеянного предприятия: *пухлая*, дурная, мнимая, болезненная величина! «Люди пухли силой да яростью, дерево — гордыней, что зеленое, ночь вдвое против дня распухла» (2, 224).

И вот выросла башня до небес, год надобен, чтобы ее хотя бы обойти, но пока строили, невиданно, как клопы, расплодилось жулики, «на каждый кирпич по жулику» — природа человеческая своих теней не сдала! По весне решил Калафат подняться по башне до самого верха, взял с собой «семерых жуликов, какие почестнее» — и вперед! Пять лет поднимались, пятеро померли, жары не вынесли, но вот наконец и цель, выскочил Калафат на небо и «завыл», хуже «собаки травленной». «Вся еометрия насмарку пошла» — насколько он поднимался, настолько же и башня, под тяжестью своей и людей, в землю опускалась, и вышло сизифово восхождение, пять лет карабкался, все силы отдал, а оказался там же, откуда путь начал, на уровне земли. Видя его фиаско, все земные твари скинули с себя его метки, клеймы, «пачпорта» и стали жить по-прежнему: «Так *ни к чему* и не прикончилось», — финально запечатлел суетный *нуль* калафатова свершения рассказчик.

И в разговорах у костра, и в легенде выразился крестьянский взгляд на сюжет *человек — природа*. Да, взгляд этот чуть ли не косный, на вкус мечтателей, бесполетный, пассивно принимающий природный закон и порядок вещей в мире. «То лишь нерушимо стоит, чего человек не коснулся» — такой идейно-деревенский принцип бытия завещал в «Воре» Николаю Заварихину его покойный отец. Но в своем консерватизме такой подход, насмешливый по отношению к великим преобразователям, умеряет гордынные претензии человека, предостерегает его от массивованных, судорожных наскоков на «несовершенный» мир. В романах «Соть», «Скутаревский», «Дорога на Океан» в центр выйдут герои нового дня, герои городские, покорители стихий, преобразователи мира, со своей мечтой, своей логикой, но над всеми их дерзаниями уже будет стоять этот иронический народный калафатов эпитаф.

Это легендарное предприятие, конечно, не эталон умного *шествия к звездам*, как обозначал писатель восходящее движение челове-

чества. Затея его и исполнение — глубинно дефектны: одна «еометрия», счет, человеческая узда над природой, рабский труд (какое социальное леоновское пророчество!), жулье (природу человека не трогает Калафат, не видит тут себе преобразовательного интереса). Недаром еще встречный старичок в ответ на высказанное желание Калафата достичь неба своими средствами мудро и прикровенно указал: «Так ведь туда и другие дороги есть!». «К звездам!» — не раз звучал леоновский клич, но *зачем* туда и *как* — тут большой вопрос, и надо думать и точно вымерять и опору, и путь, и внутренние *взрывчатости* самого дерзания.

Есть среди темно-страстных, упертых в землю персонажей романа один, выделяющийся из всех, — Пантелей Чмелев: «Небольшой ростом, он таил под наружным тщедушием своим какую-то тихую, внутреннюю силу, видную только через глаза. Она блстела оттуда то короткой вспышкой ума, то какой-то чудесной добротой, то вдруг волей» (2, 161). Как-то встретился ему по случаю проезжий ученый человек, объяснил звездную механику, открыл глаза на небо, он их туда и устремил, стал книжки доставать, читать, мужикам про звезды рассказывать. Его взгляд являет собой возможность какого-то третьего варианта в отношениях между городом и селом. Разрешение коллизии *город — село* видит он не в разжигании обоюдной ненависти, не в борьбе, подавлении, торжестве одной из сторон, а на мирном пути их схождения. «А как я гляжу, нам без города никуда», — и дальше объясняет свою мысль продкомиссару, что дело не в городских изделиях, гвоздях или ситце, к примеру, их и село может само себе соорудить, а в *знании*, недостающем деревне, и здесь «заместо старшего брата вы нам нужны» (2, 162).

В свое время ущербность, утопичность толстовского призыва бросить города, пойти всем в села, опроститься и землю пахать (чего хотел бы и Семен в своей разгоряченно-радикальной мечте: запахать города!) Федоров видел в отрицании науки и умственного труда. Ведь наука при должной, благой ее ориентации может активно служить делу жизни, предотвращать грозящие крестьянину естественные бедствия, от которых так страдает незадачливое хозяйство того же Пантелея Чмелева: неурожаи, градобития, болезни, сельскохозяйственные вредители («хитрый, несытый враг»). Нужна «не работа только, но и знание», — утверждал автор «Философии общего дела», знание всеобщее, уничтожающее антагонизм между «учеными» и «неучеными», городом и деревней. Но такой созидательный, долгий путь, ведущий к «небесно-земледельческой культуре» (Федоров), остался в послереволюционную эпоху лишь в утопии Чайнова, в стихах Клюева, в мечте леоновского Чмелева...

Как всегда в жизни и истории, лучшее не реализуется и гибнет —

первым из «списка всех советских» падает жертвой мятежа деревенский книгочей и звездочет. Но тяжелым грузом лежит на совести барсуков это убийство. Обсуждая услышанную легенду о Калафате, вспоминают загубленного чудака: «А вот Пантелей Чмелев говорил, будто в звездах всего вдоволь имеется, чего человеку на потребу нужно... Неужто правда это?.. — вспомнил старый Барыков. Ему никто не ответил. Упоминание о Чмелеве разом повернуло в обратную сторону настроение всех. Пантелей — восторженный и преклоняющийся перед неведомой ему наукой, захлебывающийся словами и бессильный объяснить толком — встал у всех перед глазами» (2, 224—225).

Внутреннее действие «Барсуков» движется как история осознания Семеном «непрочности» замысленного им, рвущегося под напором реальности, «как бумажные кружева на ветру», обреченности «всех прежних помыслов о крестовой войне с голодом». В думах «о начатом» «на соломенном ложе болезни», думах глубоких и отчаянных, предвидит он, что останется все по большому счету по-прежнему: не может реализоваться в чистоте его глобально-мировая идея разгрома города, а город разве что будет «вытягивать» к себе деревенских беспокойных умников, что оторвутся навсегда «от своих нищих и темных родичей». «Будет чмелевский сын искать короткую дорогу к звездам, а родичи — ковырять кривыми сохами нищую землю, а в пустопорожнее время — варить тугую пьяную отраву да каторжные песни петь. Эх, то лишь к нам и проберется, что с топором!» (2, 267). Так и останется глубинный разрыв между учеными и неучеными, городом и селом — не преодолевается он на избранном пути «топора», мести, разгрома, зеркального отражения того, с чем шла в село новая власть.

В идейно центральной 21 главе романа происходит встреча двух братьев, Семена и Павла, принявшего новое большевистское имя Антон, а сейчас явившегося с отрядом в места своего детства на усмирение мятежных барсуков. Но встреча эта — не боевая, а *философская*, из тех, что у Достоевского происходили в трактире, а здесь — в лесу, «в можжевелевой чаще, где стояли вечные сумерки» (2, 304). Кстати, как нельзя лучше соответствует им самим, их глубинному народному типу (братья — два его разных побега, две ветви) само это дерево («можжевел — дерево скрытное, колкое, не допускающее в себя, замкнутое, строгое к жизни...»), да и сидят они, разговаривая, на выданном с корнем «от вихря бури», гниющем дереве (тоже явный символ!).

Не спешит Павел заманить в ловушку отряд мятежного брата, напасть на него превосходящей силой, укротить, раздавить; важнее для себя считает — *понять!* Динамика немедленного действия, реак-

тивного противостояния уступает место диалектике мысли. «Драть-ся мы потом будем. Я не за тем пришел! <...> Ты мне уж очень любопытен теперь, Семен...» (2, 305). Павел зовет Семена мировоззренческие клинки скрестить, сверить сложившиеся за время долгой разлуки понятия о жизни и о себе. Причем, раскрывается в этом разговоре Павел, Семен больше молчит, но мы уже о нем главное знаем, а вот что такое стал бывший битый подпасок, строптивый подмастерье-ученик, а ныне поселяющий трепет легендарный комиссар-каратель Антон, еще любопытный вопрос для читателя. И что же выясняется?

Большевик-то он большевик, да не простой, а со своей метафизической складкой — задумывается о главном, больном и каверзном, на чем, ведь, и споткнется коммунистическая утопия: о природе человека. «Я и вообще к человеку стал любопытен. <...> Да и вообще в людях, брат, непонятного больше, чем понятного. Мне вот третьего дня в голову пришло: может, и совсем не следует быть человеку?» (2, 305). В таком вот недоумении, раздражении и даже нигилистическом сомнении останавливается он перед человеком как таковым. Но класс, которому он служит, принятая на веру идеология перетягивают, энергия надежды и дерзания еще сильна: «Ведь раз образец негоден, значит — насмарку его? Ан нет: чуточку подправить — отличный получится образец! — Павел *криво усмехнулся...*» (выделено мной.— С. С.). Бодрый оптимизм веры в столь легкую и успешную операцию над человеческой природой, так бойко сходящий с уст, все же *кривится* из того нутра, где и залегла нигилистическая червоточинка.

Вообще в творчестве Леонова 1920—1930-х годов истинная глубина и острота мысли писателя вылезает в том, что я бы назвала его особыми *каверзами*. Вот как дотягивает он монолог Павла и сцену с ним: «Что тут поделаешь... человек — это, брат, историческая необходимость!..— Семен не схватил мысли, но ему показалось, что лоб у брата стал как-то выпуклей, а губы вяло обвисли. Павел стал разглядывать жучка, ползшего у него по ладони.— Устал я, что ли,— не знаю. Но только думать о большом и главном всегда на просторе нужно, под звездным небом, например!

Только последнее — “думать надо на просторе” — и понял Семен...» (2, 305). Вот так образно и тонко доносит свою многомерную мысль писатель: и лоб у Павла стал *выпуклей* (умное из себя высекает!), но губы при этом *вялые* (глубинно не верит, что выйдет с «отличным образцом» из человека, воля к его созиданию заранее обессилена), Достоевское созерцание *жучка* тут появляется (черта героев ставрогинского типа, метафизических циников). И только одно безусловно: мысль должна рождаться «на просторе», «под

звездным небом», т. е. во вселенском, космическом сопряжении вещей — недаром только это понимает-принимает и Семен. Казалось бы, в сцене в лесу торжествует большевик Павел, уверенно вещая свое кредо преобразователя жизни: «... все равно к нам придете. <...> Нет, без нас деревне дороги нету, сам увидишь! И ты не мной осужден... ты самой жизнью осужден. И я прямо тебе говорю — я твою горсточку разому! Мы строим, ну, сказать бы, процесс природы, а ты нам мешаешь... А вот и грибы! Ты говорил, что нет грибов.— И Павел наклонился над пнем.— Это поганки...— вскользь заметил Семен и встряхнулся...» (2, 306). Такой умник и будущий триумфатор природы человека и мира, а поганки принимает за хорошие грибы! И Семен его поправляет и как бы *встрахивает* с себя наваждение его победительной уверенности. Вот такие каверзы образного подтекста пестрят в романах Леонова 1920—1930-х годов.

И хотя Семен, потерявший в ловушке комиссара Антона остатки своего и так вышедшего из повиновения и разбежавшегося воинства, приходит к брату со словами спокойного смирения: «сказать пришел, что ты, пожалуй, и прав был нынче утром, в лесу-то» (2, 316), финал «Барсуков» остается открытым, как и в последующих романах Леонова этого времени. И мог ли он быть иным в стремительно меняющемся мире, когда драматическая судьба народа, судьба идеи в ее трудной реализации, судьба ее носителей и противников только разворачивалась!

«О потайных корнях человека любопытствую....»

(«Вор»)

Романы Леонова шли вместе с эпохой, последовательно отражая этапы развития 1920—1930-х годов. «Художник развивается параллельно с эпохой. О чем бы ни писал автор, он все равно пишет о своем времени»,— говорил Леонов в одном из своих более поздних интервью, где он среди прочего отметил: книги писателей — «часть их духовной биографии: они не могут не сделать эту вещь, она вписалась в их жизнь»¹¹. Если «Барсуки» касались времени военного коммунизма и продразверстки, то «Вор» (1926—1927) — нэпа. Время накладывает отпечаток на судьбы героев, формирует сюжетные ходы произведения. Но основные внутренние коллизии и конфликты «Вора» — психологические, мировоззренческие, вечные... Вопрос о человеке, стержневой у Леонова, поставлен здесь с новой глубиной, черпающей и у Достоевского, и в опыте испытания человека на прочность в революции, в братоубийственном противостоянии, в двусмысленных отступлениях от первоначального идеала,

одним словом — в радикальном перевороте жизни, былых ценностей и норм.

В центре романа — изломанная, мятущаяся фигура Дмитрия Векшина, бывшего доблестного красного комиссара, всеобщего любимца кавалерийского полка, а ныне воровского короля, с кем так или иначе связана россыпь остальных персонажей: колоритных типов блатного дна; его юношеской возлюбленной Маши Доломановой, а ныне блистательной инфернальницы Маньки-Вьюги; Тани, сестры Векшина, циркачки, известной под именем Геллы Вельтон; ее жениха Николая Заварихина, напористого, удачливого нового собственника; мастера на все руки и народного моралиста Пчхова; трактирной певицы Зинки; доморощенного социального идеолога шигалевского покроя Чикилева; бывшего дворянина Манюкина... Особое место среди них занимает литератор Фирсов, основной оценивающий и размышляющий, расследующий и исследующий голос в романе.

Впрочем, в романном мире Леонова, как известно, генетически связанном с творчеством Достоевского¹², мы встречаем обилие самостоятельных идейных голосов, вступающих между собой в сложные взаимоотношения антитезы, дополнительности, углубления, то, что Бахтин называл *«множественностью равноправных сознаний»*, когда герои *«не только объекты авторского голоса, но и субъекты собственного непосредственно значащего слова»*¹³. «Из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизировать это противоречие и развернуть его экстенсивно»¹⁴, — у Леонова такая установка становится приемом объемного представления своего видения мира: писатель как бы расщепляет и разлагает самого себя на голоса и личности, из которых одни выражают центральные интенции его мысли, другие — боковые, теневые, парадоксальные...

Литератор Фирсов ближе всего к самому автору, моментами — его alter ego. Свой сугубый интерес он заявляет с первых страниц романа: «Ну, а если я о потайных корнях человека любопытствую?» Ищет он человека без «орнаментума», т. е. без всяких сословных, социальных, культурных одежд, что были грубо с него сдернуты в революцию, а сейчас стали вновь понемногу облегать его. Вот и двинулся наш литератор «на самое дно» — там найти «голого человека», в изначально-вечных измерениях его природы, в ее роковых границах, противоречиях и страстях. Его устами идет наиболее глубокая, можно сказать, *антропологическая* критика революции, ее энтузиастических надежд на быструю рациональную гармонизацию жизни: увы, преобразовательное социальное действие мало принимает в расчет иррациональность человеческой природы, ее

«выверты», то, что Достоевский называл ее *своеволием*, идущим даже против собственной очевидной выгоды: «в том горе наше, что, решаясь на великие вещи, мы никогда человеческого коэффициента не принимаем в расчет. Отсюда все великие конфузы наши»¹⁵.

Это с одной стороны, но с другой — сей каверзный коэффициент по-своему драгоценен и спасителен, он залог того, что род людской, это своевольное, капризное, никак тотально не поддающееся одному идейному внушению дитя, не так легко падет жертвой какого-нибудь окончательного дефектного оболванивания: «Не дивитесь коэффициенту, мисс! В нем и сок, и святость жизни. А иначе всякий холуй, исчерпав ее до дна, насмеялся бы над нею и пулю себе в лоб пустил <...> ибо мозг его перерос бы жизненные цели! Что бы ни случилось, живите, мисс. Живой человек — лучшее, что сочинила природа!» (с. 203). Сама разноголосица жизни, в том числе и человечески-мыслительная, вносимая в его романы обилием самостоятельных идейных голосов, для Леонова драгоценна, в ней залог динамической устойчивости жизни, ее иммунитета от поспешного укладывания в гроба какой-нибудь окончательно всеразрешающей схемы — а просчитана ли та до донышка, испытана ли на предельную прочность, не вылезет ли и в ней некий неучтенный икс?

То, что Векшин, революционный герой, является вдруг блатным паханом,— удивительно точная интуиция художника, уловившая какой-то существенный процесс эпохи. Своими метаниями и мучениями Дмитрий представляет одну из народных судеб, один из характеров в революции, и ломают его не разочарования нэпа, как обычно писали в критике, а то, через что перешагнула народная душа: массовое убийство ближнего (в него окунули не десятоксотню, а великое множество), колоссальное обесценение человеческой жизни, оплевание святынь — после чего все оказалось возможным, в том числе и выйти в урку. Одним из результатов революционной встряски, гражданской войны и разрухи, позднее раскулачивания стал глубинный слом довольно значительной части народа, массовая криминализация населения, лишённого средств производства, оторванного от земли и освященного веками быта, обманутого в своих максималистских ожиданиях (как герой Леонова). Пошли в хулиганы, вору и бандиты, заполнив затем собой гулаги (известно, что уголовников в них было значительно больше, чем политических, так что известное там измывательство первых над вторыми было своего рода полу-бессознательной мстостью озверевшего, опустившегося народа грамотным умникам, так или иначе причастным ко всей российской заварушке). В определенном смысле в образе Векшина можно видеть образное сгущение, литературный архетип такого поворота трагической коллективной судьбы.

«Л. Леонов пишет символами»¹⁶, — точно отмечал О. Михайлов. Вспомним дикий танец Митьки на свадьбе Леонтия в родной деревне, куда явился он в тщетной надежде смыть в чистом источнике *детства* и *родины* бешеную пену своей городской жизни: «Никогда в жизни не плясал он так. Детство рушилось и родина, и Дмитрий яростно топтал развалившееся их очарование. Нелепо вскидывая руки, смеша и устрашая зрителей, он плясал диковинный, кошунственный танец. Великая тоска двигала его ногами, и тут он воистину сроднился с душою пляшущего мужика» (с. 287). В танце, как и в песне, душа народа — какая же она здесь сломленная, поруганная, тоскливая, яростно топчущая, изживающая в себе все дорогое и святое! Как чуть позднее скажет Леонтий брату в их разговоре на огороде: «Ныне всем плохо. Думается — это пролитая кровь гниет в земле и испаряется» (с. 289).

И сам Векшин внутренне отравлен своей порцией пролитой им крови, *пунктик* его муки, его помешательства — из раскольниковского класса: на войне за убитого, горячо любимого коня он сначала отрубает руку белому поручику, а затем и вовсе его кончает. Это было убийство вполне осознанное, *своевольное* — не то что в коллективном действе, с пылу-жару в бою, когда или он меня, или я его. К тому же по дальнейшему углублению в эту историю выясняется ряд дополнительных тонких обстоятельств: и то, что конь, оказывается, первоначально принадлежал этому белому офицеру и что убивал с чувством озлобленного бессилия — не мог отнять с физической жизнью неотчуждаемого и недоступного, *культуры* его жертвы.

И вот странная вещь начинает твориться с бравым и веселым любимцем товарищей: стал он вдруг задумываться, тосковать, заливать вином «свой неистребимый недуг», и остался от прежнего молодца — «лишь пепел векшинский». Все это узнаем мы из рассказа его боевого друга, а теперь воровского подельника Саньки Бабкина (ныне Саньки Велосипеда), предназначенного для Фирсова, что ведет здесь свое писательское расследование.

В романе разverzается глубь больной души, преступившей завет «не убий». «Убить, — неожиданно пошевелились его губы, — убить нельзя, но... можно? <...> Нет высокого закона, останавливающего руку <...> но есть?» (с. 237). *Можно, нельзя?* — раскольниковский вопрос, но каково было вытащить его после лет усиленного, идейно оправданного смертоубийства, когда в расход пускали с необыкновенной легкостью и речь шла не об одной ничтожной процентщице, пусть и с «лизаветиным» прицепом еще одной загубленной души, а о сотнях и тысячах?! В бесконечных блужданиях Векшина по городу, в полу-бреду раскручивается его мысль, припиленная к одной неподвижной точке самомучения, саморастерзания. Казалось бы,

какой тут завет-запрет, Бога, ведь, нет для сына революционной эпохи. «Вины нет, потому что не существует тот, перед кем вина. Вина есть, потому что вина не в мертвом, а в живом, вина перед третьим...» — и воплощением этого третьего предстает ему образ «маленькой и без всяких особенностей женщины», матери убитого им поручика. Выясняется, что «образ этот не оставлял его уже давно», дойдя до мучительных галлюцинаторных видений: все ему мерещится, что она мелькает то в толпе на тротуаре, то в кинотеатре среди зрителей, а то и вовсе следует за ним в какой-то дом, комнату, где он рассказывает ей, «как это случилось». Большая совесть убийцы отравляет все нутро Дмитрия, где пощещается какая-то адская смесь из навязчивых терзаний и бредовых видений, неотступной «нудной боли» и вспышек отчаяния, опустошенности и отворачивания к себе, наконец, равнодушия ко всему и всем. Но муки Векшина — еще не предел в романе, они удваиваются и даже утраиваются параллельными историями.

Особенно зловещ случай Аггея Столярова, в гражданскую войну предводителя лесного бандитского отряда, «грозы двух уездов, злодея и озорника» (с. 74); это он силой взял Машу Долманову, возлюбленную Векшина, накрепко пристегнув ее к своей лихой судьбе. «Его породила загнившая кровь, пролитая на войне», когда «железо заедино с ползучей подлостью опустошало страну» (с. 74). Мы встречаем Аггея в момент его душевной агонии, когда «грех, заползший как червь», в чрево убийцы и насильника, оставил там одну черную труху. Это уже какой-то последний, безысходный тупик: ничего, кроме тошнотворной пустоты, извращенно-мстительного желания, «чтоб везде так темно стало», как в нем самом, скрежета зубовного и ненависти. Митя, глядя на него как на себя, но придвинувшегося к самой последней самоистребительной черте, «предугадывал, что яд ужасного знания сочится из меркнувших глаз Аггея и заражает как бы духовной чумой» (с. 100). Раскрывает себя Аггей сочинителю Фирсову — хочется ему след какой-нибудь по себе оставить, хоть в мыслях, хоть на бумаге. Сам на себя *психоанализ* наводит, опуская объясняющий лот в прошлое, в детство (отец, «молитвенный человек», а ему ухо разорвал, когда он ястребенка из гнезда кошке отдал), и, наконец, в момент решающего слома, и не его одного, а масс народа: «Я ведь мечтательный человек был... по ночам полунощницы вставал читать. <...> А на войне, вот и преклонился мой разум». И начал восписывать, как преодолев первый шок от убийства человека в штыковой атаке (еще бы, крест за это дали, научили, что молодец!) вошел мало-помалу в садистскую сласть кромсать и крушить человечину: «Обозорнел вконец: как атака, штук семь наколю; как светлого воскресенья, атаки ждал.

Руку раз отрезал и командиру принес... А в другой раз мертвого во второй раз убил. Сидел он возле лафета, я и хватил его от страсти» (с. 110). Как видим, преступил, и не просто, а разжег себя до градуса жуткого, сатанизированного удовольствия. О том, как все это продолжалось в подоспевшую гражданскую, осталось в *подразумеваемом* и самом жгучем (для современного роману читателя) пласте рассказа.

По главному, больному нерву движется здесь исследующая мысль автора, поднимая вопрос эволюционно-межевой, когда быть ли человеку *животным, убивающим себе подобного, или не быть*, равнозначен вообще онтологическому *быть или не быть*. Всякие уста в романах Леонова несут какой-то кусочек (а то и пылинку) домогаемой истины. Богатая мыслительная ее мозаика складывается из таких кусочков, внесенных разными персонажами, главными и второстепенными, положительными и не очень, на условный критический взгляд. В «Воре» именно Аггей, кому изнутри ведома жуткая психопатология убийства («Мертвого не жалко, а только противно. Да еще скучно, пожалуй. Да мне и живых-то противно теперь»), доводит до логического предела мысль о *человеке убивающем* и судьбе земли с таким ее «царем»: «А если этого истребить, так и истребителя самого. <...> То же самое, а? Так гуськом и пойдет и пойдет, до самого конца. Кто ж последнего-то бухнет? Кто, если *Его* нет, а?.. если последний подлец не захочет сам земли со всеми ее красотами покинуть, а? ответь мне, ученый!..» (с. 112). И тогда столь въедливо и настойчиво представленные в романе терзания убийцы, до помешательства, до невозможности жить с собой таким, до черного пепла — спонтанно-эмоциональный сигнал опасности, подаваемый из недр преступной души: так *нельзя* человеку, *нельзя!* Если хотите, в определенном смысле сигнал *эволюционный*.

Интересен и случай буффонно-опереточного двойника Векшина — Анатолия Машлыкина, взявшего себе величаво-горное имя Араратского с его громогласной презентацией себя и «великой своей обиды» («Да погибла революция!»). В пьяном разговоре с Дмитрием он высказывает хвостливую решимость «с полным удовольствием и сознанием дела» раздавить при необходимости любую «гадину... человеческих размеров». Но когда Митька заставляет его исполнить свое обещание на воровской правилке, Анатолий оказывается неспособным *преступить* и убивает себя. Так этот гигантского вида пропойца, театрально возглашающий неудовлетворенную жажду «огромадины передвигать» в этом, все мельчающем мире, оказывается нравственно нормальнее и тем выше того, кто увидел в нем свою смешную карикатуру.

Кстати, то, как передается эпизод самоубийства Анатолия Маш-

лыкина, особенно ярко демонстрирует *косвенный* прием подачи фактов, столь частый в романах Леонова: события, особенно ключевые, как правило в лоб не подаются, т. е. автор их прямо не изображает, а передает в двух-трехкратном преломлении различных голосов или шире — неопределенной молвы, т. е. в особом, субъективно-возможном, *нетвердом* наклонении: может так это было, а может — несколько или вовсе иначе... Прием, также идущий от диалогической поэтики Достоевского: «Не только герои спорят у Достоевского, отдельные элементы сюжетного развертывания как бы находятся во взаимном противоречии: факты по-разному разгадываются, психология героев оказывается самопротиворечивой; эта форма является результатом сущности»¹⁷.

Вернемся, однако, к сцене первой встречи Митьки с Анатолием в трактире, когда в ответ на пьяные lamentации Араратского по поводу гибели революции Векшин, «с ненавистью и страхом» узнавая себя в нем, взрывается гневной патетикой: «Ты смеешь задирать хвастливо рога перед революцией! Какая дрянь смеет бахвалиться, что она отдала слишком много революции, что она породила ее? Она идет из миллионов сердец, где никогда не произносят ее имени... валит горы, перешагивает и сравнивает бездны. Дурак, ты ожирел от своей тоски, а революция есть прежде всего полет вперед и вверх, вперед и вверх...» (с. 348). Здесь ярко проступает та как бы *риторическая* сторона натуры героя, которая удивительным образом сочетается и с его воровскими занятиями, и с его экзистенциальной тоской и мучениями. Конечно, в декларации всплывшего Митьки легко увидеть и благородное негодование героя, пытающегося сохранить хоть некоторое самоуважение, и традиционный пролетарско-поэтический пафос, заклинающий свою веру. Кстати, даже Араратский и тот с лету срезал его романтическую литературщину — висит она красиво в воздухе над совсем иной реальностью: «Она (революция.— С. С.), действительно идет... ид-ет! Цветы сыплет, а глаза — как два солнца... поэзия. Вот почему я сочинителей не терплю! А пятка у нее тяжелая? А глаз в пятке нет? который под пятку ей попал, имеет ли право извиваться?.. больно ему или нет?» (с. 349).

Но есть в тираде Векшина образ «полета вперед и вверх, вперед и вверх», который лейтмотивно приклеен почти к каждому решительному самозаявлению Векшина в романе. Источник образа — совершенно очевиден: горьковская поэма «Человек» с ее идейным лозунгом-рефреном «Вперед и выше! все — вперед и выше!», выражающим главный импульс новой религии Человека на его пути ко все большему самопревосхождению и обретению высшей природы.

Интересно что, как и в «Барсуках», восценение героя по самому

идеальному, высшему счету идет от любящей женщины, Маши Долмановой, Маньки-Вьюги. На полях только что вышедшей в свет повести Фирсова «Приключения Митьки Смурова» она пишет: «ложь» и такие слова о реальном прототипе героя: «Митька длится нескончаемо. Он есть лучшее, что несет в себе человечество. Он несчастье, предвечно сопутствующее великим бурям. Его не возлюбят никогда, но какое оскотение наступило бы, если бы он перестал быть. Нет, волна существует вечно, даже и при полном спокойствии, ибо всегда живет то, из чего она возникает» (с. 437). Значит, при всей ее роковой борьбе с Митькой, при всех ее смертных к нему претензиях, при тех унижениях и мучениях, каким она подвергает его за свою изначально поруганную гордость, именно Маша чувствует драгоценность его самой заветной идеи, его *волны*, импульса духовного беспокойства, неприятия стагнации человека, иначе говоря — суть Мити как явления антимещанского, что и выражено в его постоянном «вперед и вверх»: «Жив только жаждущий; имеющий — омертвеваает: ему назачем тогда стремиться вперед и вверх» (с. 409).

Отсюда и принципиальная его вражда к Николаю Заварихину, с его собственнической хваткой, твердой *отмирностью*, стоянием на настоящем (а не будущем, как у Митьки) и существенном (что можно потрогать, чем можно обладать). Николай принадлежит к тому не-идеалистическому, *мещанскому* человечеству, что не любит, когда его вырывают из привычной ему колеи, его жизненного комфорта и зовут на какие-то непонятные и скорее всего острые и ветреные вершины. Какое это — косное ли человечество или благодетельно умеряющее, тормозящее порыв мятежных, безумных глашатаев *вперед и вверх*? Рассуждения Заварихина о собственности — из тех голосов в романе, что входят в звуковую палитру искомой истины о человеке, на этот раз о человеке наличном, а не том, что устремился к другой природе. Идея бессмертной души (о ней он мимоходом, не его епархия) да собственность — вот что, по его мнению, держит человека в приличном виде, дает ему хоть какую-то устойчивость в бытии, заклинает в нем бездны, — а без них он «такую махен-трапецию закатиет, что мертвечатинка захихихает...». «На собственности вся правда зиждется, а который ничего не имеет (раз ноне и душу отменили, и собственность: до полного срама раздели человека), то может у того воспаление в голове сделаться, и отсюда — попомните словечко заплеванного человечка! — кувыр-лак пойдет» (с. 332). Фирсов, к кому обращена эта речь Заварихина, отдает должное жесткой ее правоте, идущей от опыта и знания естества человека. Недаром и о Векшине, и о Заварихине литератор говорит как о двух ветвях народного характера: один, более идеаль-

ный, с его устремленностью за наличное бытие, к превосхождению человека (и здесь — своя негативная диалектика), и другой — устойчивый, цепкий, земной, не понимающий и не принимающий идеи восходящего субстанциального развития. Хорошо помнит Завашихин мудрость отцовскую, отстаивающую права первозданного естества: «руки страшной всего», руки, берущиеся что-то переделывать,— что ж и в завете деревенского старика есть какая-то часть истины, перестающей быть таковой при абсолютизации этой части.

Для Дмитрия Векшина, напротив, его «вперед и вверх» — самый заветный пунктик веры, с него он не сходит ни разу, даже в моменты крайнего разора и отчаяния, когда он, как и другие персонажи романа, является к мастеру Пчхову, словно к своего рода исповеднику, городскому старцу,— душу раскрыть, хоть немного уврачеваться его пониманием и словом. Вот, заболевая горячкой, в смуте мучительных чувств к Доломановой, Маньке-Вьюге, приходит Митя к мастеру, когда тот, заканчивая разговор с Фирсовым, предрекает будущий бунт человечества против промышленно-городского прогресса: «довольно, скажут, нам клетку самим соорудать». И тут же выводит мысль в обобщенный, символический план — притчу рассказывает. Картина рисуется им такая. Выгнали Адама и Еву из рая, сидят те голодные на бугорке и плачут. Тут является все тот же искунитель-соблазнитель и предлагает провести назад в рай. «С тех пор все и ведет. Сперва пешечком тащились, потом на колеса их посадил. А ноне на аэроплане катит, гонит, нахлестывает. Долга она, окольная дорожка, а все невидимы заветные врата. А все стремится ветхий Адам, измельчал, провонял, заплесневел... ничто его жажды насытить не может» (с. 118). Так путь в предполагаемый рай, куда устремились по-своему и адепты коммунистической веры, оказывается, на мудрый взгляд автора притчи, вполне дурно бесконечным в своей окольности и все большей чисто технической оснащенности, не говоря уже о том, кто на деле состоит в его предводителях.

Как же реагирует Векшин на рассказ Пчхова? «И хорошо! — взорвался раздраженно Митька.— А уж достигнем, сами хозяева. Ты неверно думаешь, Пчхов. Вперед и вверх, вперед и вверх надо» (с. 118—119). Да, бывшему комиссару эта притча более чем *мимо*, ее логика, ее предупреждения не вняты ему вовсе, только *раздражают*, он вполне на уровне ее символического персонажа — «ветхого Адама», только в новой, *красной*, откровенно человекобожеской вариации. «Когда ангел черный падал в начале дней,— отвечивал ему Пчхов,— так он тоже вперед и вверх летел... головой вниз» (с. 119). Так ехидно намекает народный мудрец, как бы и его «вперед и вверх» не вышло *головой вниз*, в бездну. Вот она типичная, спрятанная то ли в диалог, то ли в действие, то ли в деталь *каверза* Леонова.

И второй раз, уже после гибели сестры Тани, Митя, загнанный до полного издыхания людьми (кольцо поимки легендарного урки все сжимается) и самим собой (кажется ему, «собственный глаз» его, «желтый, без блеска, немигающий» — как бы его совесть — глядит на него неотрывно в упор), приходит, точнее, приползает, как смертельно раненный зверь, все к тому же Пчхову. Станный разговор начинается между ними, двухплановый и двухуровневый: за внешними «словесными узорами» идет «бой <...> на глубине» за его душу; куда тянет его мастер, Мите понятно, но он воспринимает это как новую ласковую узду для своей свободы. И вот, наконец, становится ясным, какой единственный выход для этого погибающего, мертвеющего и милого ему человека видит Пчхов: «Причастись, Митька,— сказал Пчхов тихо, но было так, будто ножом ударил Митьку» — попал, как видно, в самое больное нервное его сплетение — и попранной детской веры, и нового идейного, волевого склонения *вопреки* и *против*. Остается только издевательски *скривиться*: «А если вырвет меня?» «Не вырвет — сладкое,— ответил мастер Пчхов, весь раскрываясь в едином слове». И тогда Дмитрий как бы мобилизует все силы, чтобы достойно остаться верным своему единственному самоопорному выбору: «По твоему не сделаю... не хочу. <...> Обрублен я и боли не чувствую, но вырвусь. <...> Вперед и вверх, примусник! — бормотал Митька, идя к двери» (с. 385).

При этом автор упорно и, казалось бы, безвкусно и бестактно, как-то мало реалистически достоверно стыкует описание внутреннего тоскливого самоощущения Митьки, его душевной выжженности с мечтаниями о преображении человечества, соединяет его «вперед и вверх» с пеплом сердца, больной совестью. На деле же нарочитый стык сей весьма девальвирует эти мечтания и главное его кредо. От душевных терзаний «мысли Митькины незаметно переходили на турбинку, которую мечталось ему поставить на путях всего человечества» (с. 418). Об этой «общей умной турбине», на которую надо направить «разбродную, бессмысленно текущую по равнинам истории людскую гущу» для выплавки «очищенной от дряни человеческой силы», «нового человека», герой возмечтал в своем двухсуточном блуждании по детской родине, представшей ему во всей ее тогдашней разрухе и ничтожестве. Здесь он вполне сливается с замыслом эпохи, с ее планами по перековке человека и жизни, но вера его не столь уж железно неколебима. Посещают его сомнения насчет человека: «А если он обманет?», но спешит он махнуть на них рукой, полагаясь на извечное русское *авось*: «Пускай пока горит и плавится!». Да и как может быть его вера в человека особенно ослеплена, выходя из столь тоскливых и бессильных внутрен-

них недр его! О человеческую природу он споткнулся прежде всего в самом себе, противоречивом, несовершенном, страстно-самостном, с внутренней неизбывной мукой, душевным отмиранием, великой нравственной апатией человека, преступившего заповедь-запрет «не убий» и тем самым *убившего* себя. Самые беспощадные о себе слова он говорит сестре: «Ты вот думаешь, небось,— идейная личность, павший, дескать, архангел... да, да, сестра: просто вор, подлежащий истреблению» (с. 354). В долгом беспамятстве тяжелой болезни героя к концу романа «один и тот же кошмар терзал оставившееся сознание: в окно вставляли колокольню. “Не влезет, сломается...” — шепчет он иссохшими губами» (с. 454) — так бредовый образ обнажает истину, в которой Векшин не смеет себе признаться. Какой впечатляющий символ его подспудных сомнений: высший идеал не влезает в габарит человека, трещит и рушится! Его сестра, умница Таня, как-то пронизательно замечает о «великом развенчании человека»: «никогда в мире не было такого разочарования в человеке, как теперь» (с. 322).

И брат ее, усиливающийся принять высшие задания эпохи в отношении человека, совершенно логично не может не прийти к единственному выходу для идеи, потерпевшей фиаско в своих теоретико-утопических расчетах на простое и немедленное свое осуществление (фирсовский «коэффициентик» забыли!): речь идет... о необходимости явления сильного человека, диктатора, кто заставит и поведет железной рукой! «Человечеству пастух нужен,— вещает он сестре в последнее их свиданье в цирке перед ее гибелью,— <...> Железным ярмом опоясать ему шею и вывести к свету. Я тут летом на мужика нагляделся: ему тоже вселюбящий отец нужен, но в полном урядничком облачении. <...> А без настоящего чабана перережут, омерзуют, морды подымут к небу и заревут о боге: мрак идет. Обветшала человеческая природа: все зерно выколочено из серпа. Сжечь надо сноп, сестра, и нового ждать. <...> Выжжем спорыню, сестренка. У меня план есть» (с. 355). Но как опять же пронизательна и наводяща тут реплика на это умницы Тани: «Ты мне сегодня тягостен... как этот Чикилев» (с. 335)! Удивительно точно она вдруг сближает, казалось бы, несоединимое, двух антиподов: Векшина, романического мечтателя, начало духовного беспокойства и движения («вперед и вверх»), и Чикилева («Я же вечный, прочный, неизменяемый»), фигуру совсем другого, пошло ординарного масштаба и колорита. Но ведь именно литературный прообраз последнего (аналогий тут Леонов не скрывал, самим созвучием имен наводя на сравнение: *Шигалев — Чикилев*) высказал почти то, что сейчас исповедует сестре Дмитрий: «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»¹⁸.

В Чикилеве Петре Горбидоныче, «человеке с подлецей», фундаментально ущемленном природой, Леонов представляет неожиданную эволюцию некогда почтенного типа «маленького человека», произошедшую в послереволюционное время: вылез этот человек на более-менее видное место (как же, маленький и униженный прежним режимом!), создал с себе подобными целую обывательски-идейную прослойку, приспособился к новым условиям со вкусом и мстительной страстью, конформистски, тупо агрессивно принял текущие лозунги и директивы и нажимает на идеологически-верные педали, устрашая, притесняя окружающих нормальных людей. Так и набрасывает основные линии анализа этого типа в своих записях Фирсов: «Эволюция смиренного человека и вывернутое нутро его. Название главы: Акакий Акакиевич озверел» (с. 334). Осатанел-озверел и наш Чикилев, преддомкома, к тому же с претензиями на реформатора, и не меньше чем во всеземном масштабе. Он своего рода домашний идеолог тотального контроля над человеком «в будущем государстве» (разглагольствует пока лишь в пределах коммунальной квартиры номер восемь московской окраины Благуши): «на площадь, пожалуйста, гражданин, и выкладываете вчистую, чем вы дышите», — чем не предвосхищение скорых массовых чисток! Мечтает Чикилев и достижения науки к этому приспособить, специальные датчики каждому на голову насадить, «машинку такую с лентой, как на телеграфе», снимает она параметры деятельности каждой головы, мысли там всякие, намерения, что прямо чиновнику на стол доставляются для оценки, резолюции, решения. Его «идея» — «человеческую породу на один образец пустить», вплоть до роста и веса, а только кто в сторону или вверх — «тут ему крылышки и подрезать» и чтоб «все в одну дудку» — «сломался — не жалко, помер — в забвенья его!» И его притязания тут тотальны, он готов со всем в природе, каждой тварью так обойтись. «Мысль — вот источник страдания. Того, кто истребит мысль, вознесет благодарное человечество в памяти своей» (с. 218), — так Чикилев обобщает свой генеральный план того, как *укоротить и обрезать* непокорное, иррациональное человечество.

Вообще новые люди в романе (брат Зинкин Матвей, Аташез, Чикилев) — прежде всего великие рационалисты и таких особенно тянет примеривать свои грубые инструменты к человеку. Вместе с тем эти новые, т. е. прямо работающие на новый строй люди, намного проще, одномернее, а то и пошло-гротескнее ярких, колоритных бывших или сломавшихся на революции. То, что для Митьки и Маньки-Вьюги — бездонность страсти, иррациональность любви, захватывающей самые недра человека, глубинные его травмы, обиды, ущемленности, поединок личностей, воля, своеволий, то для

большевика Матвея — «простое влечение яичников». Сетуя на «бесмысленную» страсть Зинки к Векшину, тот же Матвей учит свою большую, добрую, но, на его взгляд, глупую и непутевую сестру: «когда люди все узнают и измерят, взвесят, учтут... познают, тогда и будет счастье. Счастье, миленькая, можно делать, как калоши, либо вот лампочки!» (с. 168).

Леонов не раз утверждал настоящую литературу как пророческое прощупывание будущего, близкого и дальнего. И разве не предстает таким пророчеством, причем скорых времен, не только чикилевские железные мечтания (конечно, не в столь радикально-последовательной, как у него, форме), но и Митин искус великим диктатором, «пастухом», «вселюбящим отцом, но в полном урядничком облачении», который, заткнув рты и взнуздав энтузиазмом и страхом волю непокорного и ленивого стада, направит его стальной мышцей за «перевал», туда, туда, где «светит солнце» незакатного счастья! Или предупреждение Манюкина в дневниковых записях, обращенных к сыну Николаше, остающемуся за кадром романа (так и не ясно, выдуманный ли это идеально-желанный образ или за ним стоит некто реальный, возможно, погибший в гражданском противостоянии или далеко отъехавший от родины): «Нового создашь мамона, и ему поклонись до земли, ибо не может человек прожить без кумира» (с. 155).

Этот бывший дворянин, ныне зарабатывающий на жизнь, как средневековый рассказчик фавлю, всякими смешными и трагикомическими историями из прошлого, которые он вспоминает-сочиняет на ходу, и весьма талантливо-завирально, внешне являет собой фигуру довольно жалкую («одинокость его бесславной старости потрясала»), добровольно шутовскую и несколько юродивую — так и сыпет в глаза откровения о себе и других. Но внутренне (а мы получаем возможность заглянуть в его мысли и душу) — это один из самых глубоких и благородных героев в романе.

Контраст *внутреннего* и *внешнего* — парадокс нынешнего положения этого *падшего* (не своей, а исторической волей) Версилова 1920-х годов XX столетия. Как мы помним, у Достоевского его прототип был выразителем идеи дворянства как духовного цвета русской нации. Кстати, именно Манюкин («Я последний, последний барин на земле...») обнаруживает сверхсословное, общенациональное значение этой идеи, нисколько не помышляя ни о мести, ни о возврате к старому: «слишком уж оскорблены и повержены старые боги: как их ни возобновляй, а все будут битые боги. Покойника не омолодишь!» (с. 150). Он выражает важнейшую грань народного мировоззрения: восчувствие и восценение цепи преемственности поколений: «Разнятся друг от друга поколения, воюют, сши-

баются на жизнь и смерть, а того не знают, что не быть одному без другого. А того не помнят, что на крепких стариковских плечах строят молодые свои головоломные здания» (с. 153). И такой взгляд предлагается Манюкиным тогда, когда само понятие исконно-натурального родства, самой глубокой и объективно неотменимой связи людей между собой, было радикально отброшено («Не плачь обо мне, родство наше — простая случайность!» — говорит прямолинейный коммунист Матвей своей Зинке), уступив место товариществу по классу и делу — религиозно-травестированному пафосу (вспомним Христово: «Кто Мать Моя и братья Мои?»), правда, весьма дефектному и ограниченному: у Иисуса — имеется в виду вертикаль высшего небесного родства по усыновлению Богу, здесь — разделение и борьба, возможно, отца и сына, братьев между собой во имя пролетарского идеала. Кстати, в рассуждениях Манюкина возникает и акцент, условно говоря, *федоровский*, связанный с иронией над продолжающейся *дурной бесконечностью* вытеснения поколений, забвения долга перед отцами и предками: «А того не предчувствуют, что и их когда-нибудь затрамбуют в фундамент благодарные, хозяйственные потомки» (с. 153).

Именно в записи Манюкина вошли историософские раздумья Леонова о России и ее народе, близкие к евразийским представлениям о *месторазвитии*, где важнейшую роль играет географический фактор: «Что ж, Россия есть прежде всего народ, обитающий некое гладкое географическое пространство» (с. 309). Многие особенности исторического развития России, психологии народа, его социальной и культурной судьбы и позже Леонов выводил из основополагающего географического фактора — континентального положения страны, того, что Федоров называл «континентальной глушью». Тот же Манюкин высказывает любопытную мысль: петровские преобразования, коснувшиеся в свое время главным образом высшего, образованного класса, теперь после революции, похоже, распространятся и на народ. Значит, и он видит в революции продолжающееся наступление западно-городской, промышленной цивилизации на Россию в новом, широчайшем охвате всех слоев населения, всей жизни. Хорошо ли это? Манюкин ничего категорического по этому поводу не высказывает, позволяя себе, правда, и иронию («Что ж, пора и народу выглянуть в петрово окошко. Может, и дорос, и приобрел все пороки, должны для управления любезным отечеством»), и предупреждение об опасности обмещивания народа, лишённого святынь («Берегись, как бы не надел осмеянный тобою богоносец жилетку с серебряной цепочкой через грудь»), и об опасности превращения его в идол («Устрашишься и в прахе падешь перед чудищем-богом»). Но главное, положительное, что

несет в себе это духовное завещание «последнего барина»,— это указание на задачу образованного слоя: «культуру нашу донеси этим прямым наследникам нашим» вместе с надеждой — несмотря ни на что: «И вот видится мне иное лицо и дела иные...» (с. 309). Так со своей предельной черты, как с утеса, отправляет он это свое завещание, плод самоисследования и мысли, отчаянное *послание в бутылке*, в неизведанной океан будущего из настоящего, которое пока вовсе не желает его знать, откидывает как ненужную ветошку.

Полураздавленный, из-под колес истории, Манюкин никак не может расстаться с бесконечно дорогой ему *живой жизнью*, для него она — выше и драгоценнее всего, всех планов и мыслей и опытов над ней! Хотя ему известна онтологическая оскорбленность героев Достоевского: «какая-то там длинная и глупая трава <...> стоит вечно, а я, человек, лежу бездыханным и ненужным», он все же приходит к последнему обоснованию жизни самой жизнью: «Самим существованием вещи оправдывается ее назначение и смысл. Ничто, милый друг, не противоречит моему мировоззрению. Я научился понимать весь этот шутовской кругооборот» (с. 37).

Этот драгоценный *minimum minimum* смысла жизни в самой жизни, в ее пахучей плоти, неисчерпаемости красок и форм, в игре стихийных сил и инстинктов, в ее гармонии и контрастах — всегда оставались последней опорой Леонова-мыслителя. И «другое я» автора, литератор из «Вора», стоит на том же: «Фирсов любил жизнь, острый ее и грубый запах, терпкую ее вкусовую горечь (недаром и начинает с показаний самых непосредственных, животво-глубинных, *не-теоретических* рецепторов: обоняния и вкуса.— С. С.), ее ажурную громоздкость, самую ее мудрую бессмысленность любил. Его записная книжка с изуверством зеркала отпечатлевала всякую ничтожную мелочь, и все в ней было чудом, не повторяемым никогда» (с. 174).

Кстати, и финал романа все же вывел и Митьку Векшина, при всей его отягощенности старыми и новыми грехами (чего стоит то, как он обошелся со своим преданным другом Санькой Велосипедом, лишив его честно заработанных денег и вдрызг разбив его попытку начать честную жизнь с женой из бывших дворянок, которая в результате погибает!), вывел просто в живую жизнь, когда он попал к лесорубам, «работал в артели и пьянел от еды, заработанной тяжким трудом шпалетеса; <...> огрубел, поступил на завод, учился...» (с. 459—460). Вот так, через существенные для человеческой доли на земле тяготы («в поте лица...») и простые радости, отживает он к новому, нестыдному существованию, выходит в судьбу как бы рядовую для этого времени, но достойную.

Все это остается вне пределов повествования, лишь в проекции

эпилога на будущее. И хотя сам Леонов позже признавался в некоторой пригнанности завершения романа к ценностным требованиям эпохи («лечение», перековка трудом и учебой), все же на деле финал выводил героя из тесного философского пространства, насыщенного амбивалентной энергией идеологических мифологем, типа самоопорного, человекобожеского «вперед и вверх», из удушающего пространства роково отягощенных мучений и самоистребительной любви в тот поток очищающей, регенерирующей жизни, о котором так хорошо писал Манюкин: «Живое не остается неизменным, Николаша, живое — феникс, живое растет и ширится, раздвигает житейскую тесноту, течет, не иссякая» (с. 309).

**«Человек, которым новорожденная идея
замахивалась на мир...»
(«Соть»)**

Три романа Леонова конца 1920-х и первой половины 1930-х годов — «Соть» (декабрь 1928 — ноябрь 1929), «Скутаревский» (февраль 1931 — июль 1932) и «Дорога на Океан» (сентябрь 1933 — август 1935) охватывают время начавшейся в стране ускоренной индустриализации, модернизации традиционного уклада, по существу временно умещаются в рамки первой ударной пятилетки. Леоновский вопрос о человеке, о потайных корнях его, о высших его дерзаниях и таящихся в нем самом противоречиях выходит здесь в новом обличье, в обличье воистину центральных фигур эпохи, организаторов новой экономики и нового уклада жизни, из той «гигантской породы людей» «социалистической родины», о которых писатель говорил на I съезде советских писателей как о новом герое литературы. Тут было и изучение этого типа человека-победителя и строителя страны, и вместе — философское углубление в главную свою тему.

Система персонажей «Соти» — как и следующих романов — поддается четкой дуполярной группировке: это, с одной стороны, руководители-большевики (Увадьев, Потемкин, Жеглов) и те, кто к ним близок, соратники по делу, инженеры (Фаворов, Бурого, Сузанна Ренне); с другой — разнообразные обломки сметенной, прежней жизни (инженер Филипп Ренне, бывший белый офицер Виссарион Булавин, монахи из лесного скита, та часть деревни Макарихи, «которая в отошедшие времена незримо владела округой»). Но такое распределение действующих лиц романа вовсе не означает их деления на положительных и отрицательных персонажей (органически неприемлемого для Леонова), скорее она отражает типологию, внедряющуюся идеологией, что действовала главным образом

через литературную критику. Писатель позволяет высказаться всем, созидая контрапункт самостоятельных, равнозначущих голосов, более того, самое для него выношенное, острое по мысли, обнажающее глубину явления, его неподозреваемые тени и внутренние ловушки, отдает устам *бывших* и чужих новому строю жизни. В пространстве их прямого слова Леонов чувствовал себя свободнее, *безопаснее*, безоглядно отдаваясь тем сомнениям и каверзным вопросам, которым подвергалась в его сознании торжествовавшая идеология и действительность. И если, как писал Леонов Горькому в своем исповедальном письме от 21 октября 1930 г., «Время опасное, и о многом нельзя, а хотят — чтоб о соцсоревновании, о встречном промфинплане и т. д.»¹⁹, то таким персонажам это *многое* было можно: их реакции и соображения входили в мыслительное целое романа, защитительно списываясь за счет враждебно-злобного, помраченного, развинченного ума *не наших, отрицательных* героев.

Тот натиск индустриализации на традиционный деревенский уклад жизни, на нетронутую природу, что явлен в истории строительства на северной реке Соти целлюлозно-бумажного гиганта, ощущается коренными жителями как продолжение похода города на село, обсуждавшегося еще в «Барсуках». «Душа не может в камне жить, нет ей там прислонища. И как мне досталось понять ноне, душа, милый, навсегда уходит из мира, а ейное место заступает разум» (4, 102), — размышляет крестьянин Фаддей Акишин, замечательный местный мастер деревянной резьбы. В «Соти» — удивительная россыпь всякой мудрости о жизни, о происходящих вещах, исходящая из уст самых низовых персонажей. «Солнце, к примеру, ровно овца... утром выгони, к вечеру само прибежит. А рази я, скажем, Фаддей, гожусь ему в пастухи... какая вещь! Оммана боязно...» (4, 102) — такая вот народная остратка неистовым планетарно-космическим преобразователям, что готовы быстренько не только лес и реку, а и солнце запряхь в общее хозяйство, звучит голосом того же Фаддея.

Особенно ярко и убедительно явил Леонов ту сторону крестьянского склада ума и души, что связана с доверием к природе, смирением перед вышними, естественно-космическими процессами, над которыми человек не властен. Отсюда крестьянское недоверие, сомнение, а то и протест, выраженные наглядным, часто притчевым словом, перед «естеству насильством», перед городским дерзанием и замахом взять природу в человеческий полон, изменить натуральный ход вещей. Сила их аргумента, особенно действенного в дальней перспективе (мы уже знаем губительные экологические провалы безудержной индустриализации!), в том, что они намного лучше

городских, интимнее, изнутри восчувствуют природную связь существ и явлений, согласованное течение естественных процессов (попробуй где-то тронь, аукнется — и больно — в другом месте!), знают мощь природы и слабость человека. Хорошо еще, если, как в легенде о Калафате, останется человек ни с чем: с чего начал, тем и кончит в результате титанических борьбы и труда. А то превратится природа из матери, пусть строгой и, быть может, высоко равнодушной к судьбе каждой конкретной букашки, в силу, извращенную руками венца творения, несущую гибель всему живому (загрязнение, радиация и т. д.). И когда соблазняет Увадьев крестьян преимуществами цивилизованного житья (постоянная работа на комбинате, электричество, школы, больница...), «столбовой дорогой во всепролетарскую семью», мужички выдвигают свою натуральную логику взгляда на блага жизни: «А ты птичкам воздух подари, а рыбкам водичку», т. е. то, чего они в прежней чистоте уж точно лишатся под пятой промышленной цивилизации.

И встает в народном представлении проект переустройства их «ойкоса», их дома (видел такой в конторе Федор Красильников) почти как чертеж адского дела: вместо их деревни навороченные корпуса и «даже подобия башен, а из башен вился как бы серный дымок» (4, 104). И монахи, бывшие мужики, и нынешние деревенские едины в ощущении наступления на них некоей железной «лютой машины», что растопчет и пожрет всю «несуесловную прелесть» места. Евсевий, «старец, врачеватель душевных недугов и сокровище скита», давно неподвижно лежащий, так пророчествует о сегодняшнем состоянии мира: «А дым, дым в миру идет, ничего не видать за дымом!», «из людей дым...». А монах Филофей, бывший кузнец, человек огненно-обличительного, аввакумовского духа, в архаично-раскольничьей, *клюевской* стилистике живописует наезжающую *апокалиптическую* коллизию, укоряя игумена за ласковую терпимость к прибывшим в скит инженерам, посланцам и разведчикам сатанинского нашествия: «Летучие самокаты бегли, пену да пал из железных морд пуцали, драконы со змейчихами в обнимку шли пить сок людского сердца, потребный вашнему, а ты им сединкой свой путь разметал?» (4, 29). И совсем по-клюевски рисует писатель, как струнули деревню с ее векового панталыку, как сами деревенские под городским, большевистским напором стали сдавать свои святыни (проголосовали за снос скита под лесозавод, согласились на затопление своего села и переселение в новый поселок) — и надтреснулась душа, песни сменились, пошла порча... «Со дня прибытия городских людей поколебалось не только древнее благочестие, но и самая земля под ногами сотинцев, <...> стали случаться неопишуемые вещи: то внезапный комсомолец иконы на дрова пору-

бил, то тишайшая Зина Чеплакова так себе лик напудрила, что хоть картошку садить. Жаловались и на то, что старые песни, степенные, как сама здешняя природа, извелись, а в новых только и пеня, что про машины, которых еще нету» (4, 111). А сколь выразительно-символична картина «веселого разгула ломки» собственных домов и дворов, «азарта разрушения» родового насиженного места, конца света для целой малой биосферы, для «миллионов существ», живших рядом с человеком, медленного исхода деревни под мычание и бляение скота! Прощание с Макарихой, где — в зерне — будущее распутинское «Прощание с Матерой», выявившее уже с полной очевидностью теневую сторону индустриального прогресса.

Пока же идут годы мощного, оптимистического его приступа, принявшие на этот раз черты социалистического строительства. За ним — намекает автор — надо видеть более исторически обширный процесс западной модернизации, рационализации и секуляризации России, начавшийся с Петра. Вот Фаворов «не без словесной красоты <...> распространяется о Петре, который, почти так же, кнутом и бесчисленным количеством свай, осушал пространное российское болото». На это Увадьеву хочется громко возразить: «Твой Петр был кустарь, он не имел марксистского подхода...» (4, 9). Своеобразие советского периода индустриального цивилизаторства огромной крестьянско-христианской страны заключалось в методах: делать предполагалось не западным долгим путем на основе экономических закономерностей (частной собственности, конкуренции, выгоды), а авральнo-штурмово, на идейном энтузиазме, на нравственно-взвнудываемых стимулах и частично на дешевом рабском труде заключенных. Увадьев прав — на этот раз идейно оснащенная, рациональная перепашка России предстоит еще более серьезная, чем в петровскую эпоху.

У плуга стоит центральный тип эпохи, большевики Увадьев и Потемкин. Первый, закрывая свои чувства на мощь и красоту привольной северной природы, относится к ней лишь как к объекту преобразования, готов одобрить «лишь тогда, когда через нее, заасфальтированную, проедут на велосипедах загорелые смеющиеся комсомольцы» (4, 19), а второй мечтает «о пролетарском острове среди великого крестьянского океана», который в перспективе и вовсе разрастется и покроет этот океан, очевидно, такой же заасфальтированной сушей. Эти люди берут на себя ответственность за страну, взваливают на плечи тяжкий груз: технически ее обустроить, и природу покорить, и темную иррациональную психику мужика, самого массового жителя пересоздаваемой страны, смять и свою рационально-пролетарскую водворить, создать нового человека и новые отношения между людьми... В их облике сквозят мифологи-

ческие черты культурного героя, *героя цивилизатора* (как выражаются французы), вносящего строй в хаотическое, недолжное состояние природного и социального мира. В своей мечте о будущей жизни, где мужики «при электрическом свете <...> коллективно едят многокалорийный обед и, благодарно любуясь на портрет комбината (новая икона! — С. С.), слушают радиомузыку», Потемкин видит себя в непрерывной бессонной мироустроительной работе: «он выпрямляет и углубляет русла рек, вчетверо увеличивает их грузоподъемность, заводит образцовое лесное хозяйство», объединяя земли и губернии «вокруг своего индустриального детища», «открывает бумажный техникум и произносит знаменитую впоследствии речь о пользе бумаги» (4, 53).

Такая цивилизаторская задача, да еще решаемая в невиданно сжатом, на пределе сил темпоритме, требовала особой одержимости, аскетизма, редукции человека прежде всего до эффективного *работника*. *Работа и работа* — слово-лозунг эпохи и литературы. Сюда уходит все: напор интеллекта и мускулов, точный расчет и полет фантазии, поэзия души. Технический проект Сотьстроя, созданный Потемкиным, «по стройности своей походил на стихотворение», здесь же первыми шли «экономические предпосылки целесообразности, возвышенные почти до лиричности» (4, 54). То, что на Западе столетиями делали как профессиональное будничное дело: возведение комбинатов, мостов, электростанций, здесь превращалось в требующий героизма и жертв священный аврал, почти в религиозное свершение. Иначе говоря, индустриализацию, модернизацию, вестернизацию возвели под именем социализма, если хотите, в ранг великого подвига. «Когда представитель губернской инспекции спросил у Фаворова, что делают на машине, чертеж которой валялся на столе, тот ответил с задором: социализм!.. А то была всего лишь монтажная схема машины для дезаэрации воды, которую изготовляли для Сотьстроя за границей» (4, 121).

Сжимается воля в кулак в фанатической и жесткой одержимости — все для дела, ничто не щадится: здоровье, личная жизнь, существование других; и вот, штурмуя реку, покоряя сопротивление материи, строители как будто взыскуют какой-то высшей цитадели блага, берут бастион окончательного счастья. Здесь была какая-то так и не осознанная подменная эйфория. В конкретном случае со строительством на Соти — такое ли это уж высшее, священное дело: производство бумаги... на советские газеты и агитки?!

О подстерегающих опасностях и провалах современной городской цивилизации, в которую так ускоренно и с таким энтузиазмом устремилась и страна победившей революции, говорит один голос в романе, говорит долго и страстно, в центральном философском мо-

нологе романа. (Здесь мы вновь сталкиваемся с важнейшим конструктивным элементом леоновских романов: наличием в них одного-двух ключевых мировоззренческих диалогов или монологов, что в «Пирамиде» разрастаются чуть ли не до всего произведения.) Речь идет о Виссарионе Буланине, бывшем белом поручике — был он во время гражданской войны помилован-отпущен из плена Сузанной, затем скрывался среди монахов, а сейчас, после разгона скита, присоединился к новой жизни, стал работать завклубом, оставаясь, однако, скрытым противником Сотьстрога и тонко настраивая мужиков против него. Сузанна опознает его в новом обличье, и он пытается ей объяснить себя, так сказать, по высшему, мировоззренческому счету. В своей горячечной идейной исповеди Виссарион начинает с того, что сближает две формы энтропии, *физической* («Мир гибнет... все кристаллизуется, все приходит к последнему равновесию») и *социальной*, причем именно вторая делает наибольшие успехи. Он имеет в виду то общее, на его взгляд, пагубное направление развития, которое приняла человеческая история: «демократия и новый, еще неслышанный человек. <...> мир на небывалом еще ущербе, в основе его ненависть и месть, его законы для подлецов, его техника для расслабленных, его искусство для безумных... Цивилизация — вот путь, вырождение — вот завершение» (4, 182). В этом мире человеком правит вещь. В той филиппике вещи, отчуждающей от человека «его качества и свободу», — много от скифского обличительного пафоса по поводу овеществления человека-мещанина. Более того, Буланин, совсем в духе активно-эволюционной мысли, выявляет дефектность чисто технического пути развития, являющегося «выделением его (человека.— С. С.) первородных качеств», своего рода искусственной *органопроекцией* в орудия, инструменты, машины, не принадлежащие самому организму человека: «Шкура его стала домом, зоркость выделилась в великолепную оптику, а из ног выковались колеса» (4, 182).

По существу, речь идет о ложном фундаментальном выборе рода людского, заклинивающем человека в нынешней его, убажжаемой лишь вещным и техническим комфортом природе («человек есть то, что он есть»), выборе, на который работает все, и прежде всего новый бог — наука, наука, разоблачившая высшие иллюзии («Душа — функция протоплазмы», «любовь — взаимное влечение яичников»), наука бесконечного разложения и анализа («Все рассечено и познано, но слушайте: произошел обман. Познан труп в его мертвых, раздельных частях, а живое единство ушло невозвратимо» — 4, 183). И когда Сузанна, пытаясь противопоставить нечто напору мысли Буланина, заговорила о том, что и идеал коммунизма стремится к синтезу разобщенных теперь государств, классов и

групп, а «уже и теперь химия сливается с физикой, а биология неотделима от химии», так что стоим «мы на пороге единого познания мира в его целом, переливающимся существе», Буланин рассказал историю, как некий научный гений Бимбаев («с каким-то неблагополучием в морде, кажется, туберкулезом кожи» — не преминул писатель указать на физическую *оскорбленность* человека природой как импульс его склонения ко злу) так изощренно придумал использовать газ на войне, что явил «великолепный апофеоз науки: две тысячи трупов нежной мраморной расцветки» — и без единого выстрела и царапинки! А затем тот же Бимбаев задумал и вовсе «великолепную машину»: «колбы, сгустители, много труб, лопастей и вращающихся дисков... здесь-то химия побратается с физикой и механикой». И будет этот технический монстр, лишь «унюхивая запах человека», отыскивать его отовсюду и неотвратимо «кусать, жечь, стричь, прокалывать, жевать, давить и отравлять человеческие мяса». И уж не остановится наш гений на этом, дойдет, наверняка, до сатанински издевательского совершенства, скажем, научит эту машинку «летать или улыбаться, или произносить слово *мама*» (4, 185). (Впрочем, современные бомбы-игрушки, чем это не похоже?!) Так что просто синтез наук, хочет сказать этой историей Буланин поклоннице науки и ее шествия к неизбежному прогрессу, вовсе не значит автоматически свершения светлого и спасительного, ибо может с поразительной эффективностью служить тьме и смерти. Все дело — в каком ценностном векторе, в каком фундаментальном выборе работает та же наука, т. е. в конечном итоге все зависит от самого человека, качества его природы, высоты его нравственности. А как основать абсолют на таком превратном, подверженном иррациональным ущемленностям и демоническим вывертам, отравляемом смертными токсинами существе? Это один из главных вопросов у Леонова.

Так в «Соти» зачинается мотив демонизации науки и техники, приложения ее последнего слова к будущим апокалиптическим «сциентифичным битвам» (выражение Федорова) человечества, который в образах мощной негативно-проективной фантазии развернется позднее в «Дороге на Океан» и, наконец, в «Пирамиде».

О революционном времени Буланин говорит многое такое, что писатель явно хотел бы сказать и от своего имени, если бы мог (смог лишь в последнем романе!): «Я хотел сказать, что гибнут лучшие, носители огня, что укрепляется здоровье мещанина. Прошедший сквозь революцию, он страшен своей подавляющей единогласностью» (4, 186). Себя Виссарион считает «левее всех», ибо восстает против гипертрофии *культуры* как высшего элитарного оправдания бытия в противовес бесследно текущей индивидуальной жизни,

складываемой к подножию нетленного ее святилища. Вспомним, что тут герой Леонова неожиданно вписывается в целую традицию русской мысли от Гоголя и Л. Толстого до Федорова и Вл. Соловьева, выступавших против идеала самодовлеющей культуры за преобразование и спасение самой жизни.

При всей пронизательной критике современной городской, торгово-промышленной, потребительской цивилизации, оправдательно коронующей себя плодами искусства, собственно положительный идеал Буланина — дефектная утопия, настоянная на экзальтации некоего первобытного, здорово-варварского, до-культурного состояния рода людского. Он не верит в возможность движения вперед к коммунистическому раю на земле (равенство, «коллективная душа», отсутствие классов, «стальные рабы» — машины), для него это некий беспротиворечивый, бездиалектический, *равновесный*, потерявший источники жизненного динамизма статус мира, обреченного тем самым на внутреннее затухание, тоже своего рода энтропию: «Человечество задушат сытость и неразлучное счастье <...> вот где благополучный, уравновешенный кристалл» (4, 186). Перехода же в качественно иной, творчески-трансцендирующий, активно-эволюционный и активно-христианский идеал, распахнутый в другую, бессмертную природу, он не знает. Оттого назад и только назад, «отступить до пастушества — и точка», до инстинкта, к элементарным истинам, к природе, к выживанию сильнейших, к созданию «нового, беспамятного поколения», которому вернется первозданный смысл вещей и слов. Поведет туда, в этот первобытный эдем, «голового, свободного человека» некий новый сверхчеловек, беспощадный Аттила — вот еще один сигнал (вспомним сурового пастуха народов, которого призывал Векшин), весьма симптоматичный для наступающей эпохи сильных диктаторов-идеологов.

В этой сцене, в частности, проявилась характерная для русского человека, русского склада души и ума черта: утверждается то или иное видение будущего, и по нему уже определяются персонажи, узнают своих соратников или, напротив, врагов. О чем волнуется герой у Леонова? — В какое будущее, в какой идеально-должный предел упирается чаяние человека, его высшая мечта! Так идет и разговор Виссариона с Сузанной — каждый выявляет другого по его картине будущего, его схеме идеала.

В «Соти» Леонов, казалось, — на гребне своей эпохи, доносит систему ее ценностей, один из первых рисует объемный образ героя-преобразователя, работающего на будущее, массовую героиню покорения природных стихий. Недаром этот роман был занесен позднейшими критиками в классику соцреализма. Но сколько на деле было в нем подводных, подтекстовых камней, смысловых ка-

верз, которые изнутри пробивали эту предполагаемую соцреалистическую обшивку произведения!

Так, центральные персонажи его романов, строители социализма, у кого, по определению, самое важное — их дело, кто весь в подкрепе целого класса и неотвратимого «светлого будущего», вдруг, неожиданно и глупо, бессильно-нелепо валятся жертвами губящих, темных сил, затканых в самую природу вещей. На самом энтузиастическом скаку — когда всем так нужны! — резко обрывает их болезнь, свивая идеологов, титанов, покорителей природы в мучающийся, равнодушный ко всему комок.

Ответственный момент: ливни, взбурлила Соть, прорвала верхнюю запань, совещание инженеров у постели инициатора и руководителя строительства Потемкина. А тому и дышать невмозготу, у него, красного преобразователя, и болезнь какая-то ироническая: *белокровие*, и восчувствует он ее «как гражданскую войну внутри самого человека», только, как видим, побеждают в ней «белые». И в голосе Потемкина слышит Увадьев «крикливое и мучительное одиночество», кто ему поможет, кто с ним пойдет по его последнему пути к смерти? Лежит он целыми днями в постели и сучки в потолке считает: шестьдесят восемь сучков, за мухами наблюдает, те на сучки эти почему-то не садятся... Такое предсмертное, чуть абсурдное микрорезрение в нем открывается, когда на мир вдруг распахиывается не глаз человечески-заведенный, направленный на нечто осмысленное и важное, а оптика равнодушно-объективная, природная, в которой равноценны человек и муха (не в свое дело, не в светлое будущее вперяется, а в сучки и мух). И борьба у него новая и чрезвычайная: Потемкин стал одеваться, чтобы идти и спасать, и помогать, и руководить, но «прежде всего надо было преодолеть брюки, и даже это оказалось не под силу; со злостью и укором он глядел на тощие свои с редким пушком ноги, и ему становилось обидно. <...> Тошная слабость подвалила к ребрам, а дверь стала клониться направо, по часовой стрелке. Тогда с безразличным лицом он повалился на подушки и закрылся с головой одеялом» (4, 169—170). Замахнулся покорять тайгу, реку, природу, людей — а с брюками справиться не может, со своим немощным телом: сломлен силой, выше его воли, его интересов.

«Ерой-ерой, а у ероя геморрой!» — навязчиво твердит «помраченный интеллигент, для которого с начала революции потух свет в мире» (4, 69), отличный инженер старой школы Филипп Ренне. Но что эта за «налипшая на язык» с времен революции «дикая штука», сопровождающая каждое появление этого персонажа в романе, как не грубоватая формула подспудной каверзы в судьбе того же Потемкина или Курилова из «Дороги на Океан»: ан, забыли наши дерз-

новенные преобразователи неудобный натуральный моментик — незащищенность горделивого царя природы от любой внешней случайности, зловредного микроба, болезненного извращения!..

А разве не из тех же леоновских каверз — лишить Увадьева детей? Оба его ребенка от жены Наташи, которая с ним «сжалась и озябла навеки» («ей было холодно в его присутствии, точно дули из глаз его пронзительные сквозняки»), погибают, можно сказать, на корню: один — выкидышем, другой — задушившись пуповиной. Характерно это нагнетание холода от его личности, ощущаемого самым близким ему человеком, безусловно связанного с как бы «случайными» несчастьями с его детьми.

Какая-то удивительная *безблагодатность* лежит на фигуре большевика Увадьева. Он не только вытесняет из себя целый спектр вечных человеческих чувств (весне, «как размазне чувств и душевной неразберихе» он «мысленно грозил <...> кулаком»), но над самим именем любимой женщины оборонительно «был готов глумиться». К любви Увадьев относится как к вредной, отвлекающей и поработавшей стихии (в чем он схож с некоторыми героями-преобразователями Платонова), вот и возникают какие-то подростково-компенсаторные реакции на самый предмет его необоримого чувства (тут это Сузанна), окрашивающиеся настоящей ненавистью к нему. Вообще не любил он ничего, что «крошилось под грубым рубанком его разума», все стихийное, смутное, сложно-противоречивое, что не поддается рационализации, не подводится под разумно-понятную, полезную для класса и общества норму. В разговоре с монахом Геласием Увадьев говорит: «Душа, еще одно чужое слово. Видишь ли, я знаю ситец, хлеб, бумагу, мыло... я делал их, или ел, или держал в руках... Я знаю их на цвет и на ошупь. Видишь ли, я не знаю, что такое душа. Из чего это делают?.. где это продают?» (4, 42). Встает законченный тип большевика-прагматика, исключительного эмпирика, верящего лишь в то, что можно увидеть, пощупать, самому сработать, а что для него какая-то там душа...

Недаром писатель подспудно разрабатывает мотив какого-то обеспложивания, *стерилизации* бытия, происходящих в «окрестностях» фигуры Увадьева. Я имею в виду сюжетную линию с Геласием, которого Увадьев как бы усыновляет, берет к себе, опекает, посылает в город к Жеглову поучиться. Именно Увадьев с самого начала повествования зовет молодого монаха в новый мир, сманивая картинками полнокровной трудовой жизни с детьми и хорошенькой зазнобушкой, разряженной в яркий шелк из будущей целлюлозы. Но как понимает сам Увадьев, «таилась какая-то хрупкая неправда в его тогдашнем уверенье, которое с такой легкостью разбил удар Филофеева сапога» (4, 241), того самого, что в борьбе на железнодо-

рожных путях сокрушительно пришелся в самое причинное место Геласия, пытавшегося предотвратить диверсию несломленного врага нового порядка. И вот рухнули его надежды на счастливый земной удел, обещанный Увадьевым, рухнули случайно и закономерно. Потрясенный Увадьев в своем воображении все пытается отыскать «поправку к идее, которая возместила бы Геласиеву утрату» (4, 241). Значит для гармонии и счастья необходима еще существенная поправка к большевистским идее и идеалу, которая касалась бы самой физической природы человека (тут он слаб и оскорбителен подвержен нападению болезнетворных, смертоносных стихий и случайностей).

Это важное сомнение, точнее мысленная выкладка Увадьева идет из души (отрицаемой им), из его конкретной боли за конкретного человека. Кстати, автор немедленно усиливает концентрацию своего образного и мыслительного наведения, тут же рисуя еще одну телесную муку: «И он (Увадьев.— С. С.) ушел, а Жеглов (приехавший к нему из города.— С. С.) остался лежать. Начинался малярийный приступ; в непрозрачных потемках сознания наступила бестолковая беготня мыслей; собственная рука показалась ему зеленой» (4, 242). Но когда Геласий в равнодушном отчаянии гонит навестившего его в больнице Увадьева («Я тебе не нужен, я и сам себе не нужен»), тот чувствует уже некоторое облегчение, окончательно отцепившись от судьбы своего бывшего питомца. В последующем внутреннем диалоге с Жегловым Увадьев как бы расщепляет на два голоса свою внутреннюю рефлексию: один голос, его собственный, спокойно констатирует, что пружина Геласиева сломалась, «в каждом производстве бывает брак», а другой, Жеглова, укоряет его в слишком большом браке в его производстве, в том, что он — «машина, приспособленная к самостоятельному существованию», что не живет он, а исполняет функции. На чем же успокаивается наш Увадьев? «Впервые, друг, впервые. Все еще не ясно на этой фабрике новых людей», — вылезает самый ходовой аргумент эпохи о щепках, что летят при рубке большого леса, о неизбежных издержках большого дела...

И наконец, когда он засыпает дома в темноте, является ему образ девочки Кати — это ради нее, ее будущего счастья терпел он кровь и страдания, шел на жертвы, стал жестоким и непримиримым, да, чуть ли не машиной, но «машиной, делающей счастье» для нее. Эта воображаемая девочка из грядущего лейтмотивно проходит через самый глубокий пласт внутренней жизни Увадьева. Вот она, та *любовь к дальнему*, и к дальнему не только в пространстве, но и во времени, которой суровые большевики сводили глубинные счеты со своей совестью, компенсировали недостаток в себе сердеч-

ности, теплоты и отзывчивости к рядом живущим (не могли себе позволить сентиментально расслабиться!). Во всех своих перегрузках и испытаниях Увадьев крепился этим чувством, переводившим отношение из действительного залога и настоящего времени в мечтаемую будущую сослагательность, в некую возвышенную мнимость. Чувство, кстати, достаточно расхожее для психологического типа революционера-идеалиста и при всей своей искренности отдающее поэтически-условной риторикой! «Где-то там, на сияющем рубеже, под радугами завоеванного будущего, он видел девочку, этот грубый солдат, ее звали Катей, ей было не больше десяти. Для нее и для ее счастья он шел на бой и муку, заставляя мучиться все вокруг себя» (4, 80). Когда погибает девочка лет десяти, убитая брусом, вырванным из земли во время «мятежа реки», Увадьев опознает в ней сестру той самой, «с которой втесную была связана собственная его судьба», т. е. все той же будущей Кати. Ее образ он носит с собой — и в себе — как своего рода обезболивающую душевную таблетку, которую принимает и здесь, при виде мертвой девочки с голыми коленками с приставшей «комковой грязью» и рыдающей ее матери, не дающей врачам унести ребенка. Заметьте, у Леонова в основание победы над рекой, шире — над природой (как в платоновском «Котловане» в фундамент дома всеобщего счастья) кладется детский трупик: в «Соти» девочки Поли, в «Котловане» — Насти. Правда, символический смысл здесь несколько разный: у Платонова более зловещий, подрывающий саму возможность созидания всеобщей гармонии на костях прежних людей, у Леонова — это, скорее, мифологическая *строительная жертва*, после которой это, по крайней мере, дело завершается успешно.

Яростная борьба с разгулом природных стихий — эмоциональная кульминация массовых сцен романа, где рождается то, что Леонов в своей речи на первом съезде советских писателей патетически назвал «самым мощным двигателем в нашей стране» — «коллективным сердцем строителей социализма»²⁰. Пафос преобразования природы, внесения в нее человеческой *воли и разума*, столь существенный для идейной атмосферы этого времени, прямо звучал в упомянутой речи Леонова как одна из центральных тем литературы: «На повестке дня будут стоять уже не только вопросы, трактующие рождение нового человека, но и вопросы могущественной борьбы со стихиями, все большего расширения деятельности человека в космосе»²¹. Этот отклик писателя на идеи регуляции природы, овладения космосом, целостно развивавшиеся в русле отечественного космизма, особенно полно выявится в футурологических проекциях романа «Дорога на Океан», близкого по времени создания к речи на съезде.

В «Соти», как и в примыкающей к ней повести «Саранча» (1930), борьба со стихией, «страшной и безглазой силой», приобретает вид войны, но особой, не против себе подобных, а против, как любил выражаться Федоров, единого общего врага, слепых, смертоносных сил, ополчившихся против человека. «Единоборство с рекой» обретает мифологические черты покорения коллективным культурным героем распоясавшейся «дикой» стихии, сказочно при этом оживотворенной («мятеж реки», «бунт», месть людям, «убийство» девочки...). Именно здесь, в «героическом поединке с рекой» или в титаническом сражении с полчищами саранчи, создается новое качество массы, в которой каждый выявляет лучшее в себе, «добровольную отвагу», «геройское безумие», «волю к преодолению», пробивается «ураганная радость физической силы», умноженной в общем усилии.

Коллективной победой над плывунами, атаковавшими строящуюся водонапорную станцию, фактически и завершается роман. Последней его точкой, или, точнее, многоточием становится созерцание Увадьевым с вершины мыса пространства, уже обихоженно-го трудом строителей. Он как бы демиургически оглядывает содеянное, вряд ли еще готовый сказать окончательное: «Как это хорошо!» Опять, как и в открытых финалах «Барсуков» и «Вора», в природе стоит еще первая весна (в «Соти» вообще только пробивается северный март), все только — в самом-самом начале, сделаны первые шаги в становлении предполагаемой новой цивилизации и нового человека — куда они приведут или заведут? И путь от реальной «мартовской мглы», в которой сидит над рекой на холодном ветру на запорошенной снегом скамье Увадьев, до являющегося ему тут же в привычной грезе расцветшего лета, где «цветочный ветер играет локонами девочки» Кати, еще непредскажем.

«Вещество, в которое все мы одеты...»

(«Скутаревский»)

В «Скутаревском», как собственно во всех романах Леонова, просматриваются два сюжета: *внешний* и *внутренний*. О романе критика писала много: неприязненно лэфовцы (В. Катанян, Г. Мунблит), придирчиво рапповцы (И. Анисимов, А. Селивановский) и современные ему писатели (В. Каверин), почтительно, как уже о классике соцреализма, исследователи 1950-х — начала 1980-х годов — и всегда речь шла о сюжете внешнем, где развивалась общая для литературы 1920—1930-х гг. тема интеллигенции, технической и художественной, в ее отношениях с советской властью: здесь был и приход ученого старой школы с мировым именем Сергея Андреевича Скутаревского к полной интеграции с новым направлением

жизни, к активному участию в социалистическом строительстве, и поворот его брата, художника извилистой судьбы, к творческим задачам дня, и конфликт части инженерной прослойки с установившимся строем (шурин Скutareвского Петрыгин, сын главного героя Арсений Скutareвский, его же ближайший помощник инженер Геродов...). Сюда же включалась и научная драма Скutareвского, драма поисков и провалов гениально-дерзновенного ученого, так и не реализовавшего главную свою идею — передачу электричества без проводов, и перипетии его личной жизни, отношения в семье, с сыном и женой, бежавшей от жизни в неумное приобретательство «сомнительных сокровищ» искусства, и поздняя целомудренная любовь к юной комсомолке Жене, ставшей его секретарем.

Внутренний же сюжет романа, что проигрывался в пласте размышлений героя, его снов, внутренних монологов и философских диалогов, выражался на «секретном душевном языке», в том числе его импровизаций на фаготе, остался, по существу, вне внимания, хотя именно он создавал отмеченное критикой впечатление мрачности колорита (И. Анисимов) этой вещи. На этом внутреннем сюжете я специально и останавлиюсь.

В «Скutareвском» поражает удивительная частота употребления слова «вещество», преимущественно заменяющего собой всякое другое определение «человека», «личности», «организма», «тела» (все это в ареале главного героя): «скоро парному от ходьбы его веществу стало жарко и тесно в узком английском пальто», «температура поднималась, и знойным бредом пенилось расплавляемое вещество», «вещество его чадило и клокотало; ему было стыдно за сына», «Арсений был ему роднее по веществу», «вещество его стыло и угасало». То же и в отношении внешнего мира: «Природа непостоянна в капризах, она все шарит чего-то совершеннее и скаредно экономит на веществе», «Поля жидкостно заструились мимо, вещество их стало другое», «Умирать надо в полете, вбегая в первоначальное вещество, растворяясь в нем без остатка», «различные зрительные композиции все того же вещества». Даже любовь среди вариантов ее объяснения, в самом тонком, определяется так: «просто флуоресценция того клейкого, недолговременного вещества, в которое все мы одеты». Такой материалистической верой в вещество, универсальную субстанцию, что шла, идет и будет идти на построение различных текучих, сменяющихся организмов, природных тел, пронизана вся ткань романа об ученом-электрофизике. Не только в прямой, громкой или внутренне-неслышной речи Скutareвского звучит эта вера, но и в описании людей и окружающего мира автор сам как бы заражается видением самого героя, для кого мир пронизывается в своей изначальной физической основе *вещества, энергии,*

электричества, механики... И тогда: «жизнь, то есть необъяснимое электронное клокотанье»; «мир как безличный комплекс электромагнитных явлений; лишь протяженность и время играли направляющую роль при этом»; «нехитрая, волнительная механика весны»...

С первых страниц романа Скутаревский включается в главный сюжет своего внутреннего переживания: ощущение неуклонно идущего в нем старения как замедления «электрохимического процесса» в «прославленной человеческой реторте», обвала и оседания его организма, когда уходит «злая моторная неукротимость» (за нее в молодости его прозвали «кометой»). И вот «пльвучий и непрочный металл» этой кометы оплавился, потускнел, корродировал, и она, уже на склоне своей жизненной параболы, возвращается к «воображаемой двери в небытие». Внешне идет вполне традиционный сюжет: со своим заместителем по институту Черимовым, своего рода комиссаром в науке, правда толковым и знающим, Скутаревский приезжает в сибирский город принимать электростанцию, спроектированную его сыном Арсением под руководством Петрыгина. Объект комиссией принимается, но сам Скутаревский отчетливо видит спрятанные серьезные его промахи, смутно сомневаясь, не вложены ли они туда сознательно (зачинается модный мотив вредительства). А вот что у него внутри, в душевной глубине, выдают те «недодуманные идеи, обноски мечтаний, <...> то, самое сокровенное, что люди прячут и шифруют от самих себя» (5, 12); все это вихрем проносится в его бреду, когда он в горячке простуды возвращается сибирским экспрессом домой в Москву. «До боли знакомыми голосами звенели эти жестяные листья»: «Умирать — это правильно...», «бессмертье — бунт индивида!», «...ерунда, образуем новые вихри», «сквозь наши груди пробиваются сочные дерзкие ростки будущего...», «слышишь, шумит листва?», «чепуха, истлеем, гнусно пропадем: мы умираем прочно!», «о н и впервые имеют за что умирать!», «храните жизнь!..» (5, 12) — так прокручивается собственно весь интимно-философский репертуар позиции примирения с неизбежным, заклинания себя, своей боли, трагизма смертной личности.

Дума Скутаревского о скором прекращении персонального бытия, о его развоплощении, уходе в какое-то молекулярно-атомное кочевье по природе всегда с ним и пробивается наружу по любому поводу. Вот он смотрит на размокшую, уже тронутую плесенью оконную раму, на осыпающуюся известку стены — всюду для него наглядная притча об участии всех живых и неживых форм, неизбежно разрушающихся, вещественно перетекающих друг в друга: «Может быть, со временем и собственный Скутаревского позвоноч-

ник, державший так надменно его сухую спину, войдет составной частью, смешанной с глиной, в монументальный, еще не родившийся, еще неизвестного назначения предмет. <...> Старый человек уходит из жизни, его молекулы образуют новое социальное и биологическое вещество. <...> Пускай!.. и в эту минуту не было в нем сопротивления закону: вся его порода ляжет плотным геологическим слоем на берегах будущих величественных рек, детство которых он удостоился видеть» (5, 180).

Вот посещает Сергей Андреевич сына в больнице после его покушения на самоубийство и что видит в нем прежде всего? *Естественнонаучным* глазом фиксирует он уже начавшийся процесс умирания: «Так вот как оно происходит, это!» Обруч властного контроля живого сознания над организмом спадает, и низшие материальные его уровни как бы готовятся к распаду, к переходу в более элементарную, *свободную* форму бытия: «вещество его <...> просилось в поля, пространства, чтобы, растворясь в кислотах и ветрах, снова когда-нибудь воспрянуть — безразлично: деревом, облаком или простенькой полевой ромашкой. Распадались его сложные соли, потухали магнитные поля, клетка теряла электрический заряд свой, и самый мозг превращался в бездейственное, стеариноподобное вещество» (5, 246).

Интересно, помнил ли автор и его герой одну смыслово контрастную рифму к такому мироощущению из известнейшего произведения русской классики? Впрочем, герой, пожалуй, точно нет, ведь из «книг, далеких от его науки, Сергей Андреевич перечитывал только Рабле» (5, 48), пиршественный апофеоз «материально-телесного низа», вещества, оформленного в наслаждающуюся человеческую плоть. Что касается классического примера, то я имею в виду рассуждение доктора Рагина из чеховской «Палаты № 6»: «О, зачем человек не бессмертен?..», которое уже приводилось в главе о Заболотком. Здесь за бессмертие, которое, по мысли доктора, если его нет, «то его рано или поздно изобретет великий человеческий ум», выступает фундаментальный онтологический довод: потребность вечной жизни рождается из самой природы человека, наделенной самосознанием и чувством, *личностным* единством духа, души и тела. Скутаревский же, как мы видим, нисколько не бунтует против посмертной участи человека «жить в траве, в камне, в жабе» (как выражается чеховский герой), уже заранее примиряясь с ней, оттого что как раз не видит в человеке уникальной и бесценной личности, а лишь некую комбинацию вещества.

Какая-то искра сомнения в чисто вещественной, «электромагнитной теории жизни» высекается в нем только *чувством*, сначала к Жене, потом к умирающему сыну, когда его *вещество* начинало

скорбеть и *пыт* в нем: «не значило ли, что новое, высокое, неизведенное качество приобретала та неживая материя, которую он знал, подвергал измерению, сгущению или рассеянию...» (5, 250). В явлении Жени, юной девушки «с карамелистым запахом», мир впервые для него *уплотнился* неповторимым существом, которого не заменишь на другого, не редуцируешь к сплетению полей, вихрю частиц, потоку электронов. Иначе говоря, именно через любовь, что ненадолго посетила его (увы, он быстро с ней справился!), для него начинает брезжить сознание особого личностно-духовного и душевного *качества* вещества в человеке. Но это лишь единичные проблески в нем, и вся конституция его типа остается стянутой в жестко-объективистский корсет естествоиспытателя-механициста.

Недаром с таким скрытым удовольствием дает автор Арсению на вечеринке с друзьями в доме отца темпераментно бросить ему в лицо то, что он о нем думает, где и обвинение в гражданской трусости («Я перестал тебя уважать, когда ты <...> не отозвался никак на расстрел Игнатия Федоровича»), и жесткий укор за оправдание того манипулирования «людской материей», что стоит за новой государственной логикой больших цифр и глобальной пользы: «И это не от безвольного великодушия, не от расслабленности интеллигентской, а потому, что для тебя это лишь электрохимические процессы. <...> Даже не политэкономия, свирепую мораль которой мы все ощущаем на себе, а просто движение атомов по Лапласовым координатам, игра сложного химического реактива, совокупность миллиарда физических законов, электронный ветер... вот что такое для тебя мир!» (5, 54—55). Что-то в этой филиппике, может, и утрировано, но по сути верно: у нашего гениального электрофизика, действительно, отсутствует внутренняя гуманитарная прививка, дающая прежде всего восчувствие личности, ее боли, ее прав; познание мира, наука для него вне моральных категорий, за пределами человеческих различий добра и зла... И фиаско своих надежд на сына, на совершенствование «рода искателей, который он лишь собирался начать», Скутаревский определяет для себя в привычных профессиональных категориях: «опыт с сыном не удался...» (5, 56). Более того, тут же после этого разговора с Арсением у него мелькает мысль привлечь бдительность своего заместителя к собственному сыну («намекнуть Черимову на душевное нездоровье его бывшего товарища») — реакция вполне большевистская: кто не думает так, как мы — или враг, или сумасшедший.

Леонов точно выбрал и художественно исследовал такой тип ученого, который закономерно мог стать и попутчиком, и сотрудником советской власти. Новому строю и новому складу человека он близок основными чертами своего мировоззрения и личности:

бесстрастно-материалистическим взглядом на вещи, своего рода *естественнонаучным* аморализмом и аперсонализмом, безбожием, душевной упрощенностью, рационализмом, даже свойственной ему одержимостью работой и только работой («которая была его целью, подвигом, схимой и единственным путем к самоутверждению» — 5, 38), при аскетизме во всем остальном, наконец, его верой притупить трагическое острие смертной личности в коллективном духе и коллективном свершении и его всецелой ориентацией на будущее: «живя как бы воспоминаниями будущего, он завидовал своему не очень отдаленному потомку, который без усилий достигнет всего, над чем бесплодно корпел он сам». Последним упованием он особенно похож на леоновских героев-большевиков, на Увадьева, Потемкина, Курилова, являясь внутренне в этом смысле вполне *социалистическим человеком*, для кого единственной трансценденцией (Богом, Царствием Небесным) стало *будущее*.

Сочувственный отклик находит у него и новая маршево-оптимистическая, варварская эстетика атлетической молодости, плотно сбитых, мускулистых, пышных тел, бодро чеканящих шаг на физкультурных парадах и демонстрациях: «всякий молодой класс, шагающий к победе, обязан выставить именно таких — огромных и грудастых» (5, 49). Зато в отношении к старой — и вечной — России поражает его внешне-прагматический, в чем-то вполне большевистский взгляд, полное бесчувствие к ее душевной субстанции, к ее метафизическим, религиозным глубинам. «Сергей Андреевич <...> недолюбливал поэтического племени, в старое время ему доводилось изредка полистать их книжки, и всегда его изумляло, как у них хватает совести воспеть эту громадную российскую пустыню, посреди которой кощунственно лежит разбитое мужицкое колесо, безмерность солончаков, куликов на топях, незадачливую импотентную любовь, ядовитый пепел несовершенных желаний и, наконец, это нищенское уныние северной весны...» (5, 48).

В разговоре братьев Скутаревских в оживленной первомайской толпе-гулянье вырисовывается контур утопии обновленного, радостно-земного язычества, в которую им так и хочется поверить как в будущий «религиозный» уклад и идеал. «Со временем это выльется в форму небывалого карнавала, и <...> это новое просвещенное язычество, идущее на землю, я благословляю, брат! — И Федор покосился на Сергея, но тот слушал внимательно. — Знаешь, я почти вижу эти гибкие, цветные ленты народа, который пляшет, веселится и поет. Май — это день обновления и свободы, это праздник роста и сева, это торжество молодости и неукротимой веры в свои силы...» (5, 301) — восторженно предвидит художник, предполагая и в своем опыте социалистического монументализма изобра-

зять «это шествие новой весны». Весьма характерное склонение мечтательной, эстетизированной мысли, свойственное и идеологам грядущего строя — достаточно вспомнить А. В. Луначарского, искавшего «религиозные» основы для нового общества как раз на путях возрожденного, углубленного язычества.

Этот идеал нового язычества включает культ молодости, оптимистической, жесткой, беспамятной, культ ее дерзания, общественной эффективности — при веселом попрании ушедшего и уходящего. Ставится задача «вырезать у целой прослойки застарелые опухли некоторых отживших эмоций» (5, 87). Вырабатывается прагматическая, бессентиментальная *реактивность* на людей и события: расставание с бывшими друзьями, родными, любимыми — резко и бесследно, что думать или горевать о том, что написано «на вчерашней странице!» «Гибель бывшего приятеля» Арсения Скутаревского «не особенно огорчила» Черимова, «жизнь неоднократно заставляла его перелистывать и не такое» (5, 261). Обнаружив в кармане пиджака «пухлую белую плесень», то, во что превратились забытые мандарины, когда-то предназначавшиеся им для Арсения, Скутаревский вполне саркастически-серьезно думает: «Мандарины сгнили, и коричневая жижа в тонком и длинном пушке — вот все, что осталось от сына!» (5, 294). Тот же Скутаревский резко, почти оскорбительно порывает свою нежную дружбу с Женей, отчужденно-холодно и даже раздраженно, «на полуслове» (болтается под ногами, мешает работать!) прощается с ней, когда она покидает институт, рождая в девушке не только обиду, но и какое-то весьма пронизательное, символическое видение всего его дела: «Она стала чужой здесь, она ошибалась всегда: здесь никогда не было мечтанного сада, не было и сохлых хотя бы деревьев здесь; от века тут была пустыня, и на песке ее, среди математических писем, начертанных ветром, лежали и зрели моторы, лысые, вычурной формы колбы и какие-то механические уродцы — рабы, которых пошлет на одоление природы освобожденный человек» (5, 300).

Вот в таких малых философско-поэтических этюдах, во множестве разбросанных по тексту романа, и залегает наиболее сложная, тонкая, гибкая и адекватная мысль Леонова о его персонажах, эпохе и других, часто метафизических вещах. Кстати, именно Жене Леонов отдал одну свою мыслительную фантазию, в ней чувствуется след сильного впечатления от ключевого евангельского эпизода — воскрешения Лазаря (этот мотив встречается у Леонова не раз) и, возможно, от того, что Леонов не мог не слышать (по крайней мере) о федоровских идеях. (См. слова Бурого из «Соти» о России: «Но в этой стране возможно все, вплоть до воскресения мертвых!» — 4, 258). «Сперва младенец, потом старик; это глупо органи-

зовано, следовало наоборот. Я представляю себе так и почти вижу: вход в пещеру, и все следы близ нее ведут в одну лишь сторону. Дело начинается с костей, с россыпи, с оскорбительного и смертного праха. Что-то происходит, я не знаю что, но вот старики выходят из своего подземелья. <...> В их морщинах еще лежит время, земля и ночь. Они начинают с великого знания, свершений и мудрости. <...> они молодеют тысячекратно в награду за все несделанное. И так, ликуя и смеясь, они постепенно растворяются в голубое ничто...» (5, 197). Правда, и в этом видении как бы обратного, более *отрадного* течения времени само время все же не преодолевается и финал напоминает скорее скрябинскую нирвану из предполагавшейся «Мистерии», блаженную аннигиляцию человечества в «голубое ничто».

В каком-то глубинно-символическом слое текста сама дерзновенно-безумная идея Скutareвского о передаче электроэнергии без проводов, на которую ушла вся его жизнь, огромные усилия специально созданного (после встречи с Лениным) института, одним словом, его *техническая утопия*, аукается с социально-коммунистической как некая показательная эмблема. Первая уже провалилась прямо на глазах читателя, убив в ходе испытаний лишь большую стаю ворон — экспериментальный луч прошел ниже запланированного. Таков неожиданный побочный результат неточного расчета, пока еще *слабого* опыта, а что грозит поглотить его наука при полном своем развертывании, к тому же без гарантий получить желаемый результат?

Скуtareвский — человек трагического сознания, неизбежного при материалистической философии дурно бесконечного трансформизма существ и вещей этого мира, в котором индивидуальное сознание лишь пульсирующий, преходящий миг бытия. Недаром любимый его композитор Вагнер, Вагнер с его экстатикой героической гибели, «любви к роковому», навстречу которому зовет он идти с высоким, стоическим сознанием неизбежности (его музыку Скutareвский «воспринимал <...> математически, как трагическую, полную формулу бытия» — 5, 94). Вот место в романе, где особенно видно, как свивается основное противоречие такой позиции: в миг прозрения Скutareвский чувствует — «полет, вот естественное состояние человека» и тут же оказывается, что и необходим-то этот полет лишь для того, чтобы на полном разогреве, с лету-маху, анестезировав боль личности и заглушив ее малодушный писк, лихо ворваться в смерть, в полное атомное бесчувствие: «Умирать надо в полете, вбегая в первоначальное вещество и растворяясь в нем без остатка» (5, 96—97).

Но при всем этом Скutareвский, искатель и творец по своей на-

туре, являет все же лучший, высший цвет материалистически-пантеистического мироощущения и мировоззрения. Ему близко представление о расширяющейся зоне порядка, стройности, все большего усложнения, связанной с жизнью, сознанием, творчески-трудовым усилием, близок пафос борцов с энтропией, готовых выстоять перед всепоглощающей бездной — на час, на жизнь, на поколение, на эон, на цикл времен, до предела... А есть ли этот предел? Об этом Скутаревский спорит с Петрыгиным: «Сергей Андреич отстаивал формулу Милликена о космосе, извечно обновляющемся изнутри себя; за Миллиkenом стояли монументально и Гераклит и Джордано Бруно. Точку зрения Петрыгина, который держался пессимистической доктрины Клаузиуса, он считал вредной и даже нигилистической. Он не желал верить в тепловую смерть этой великолепной машины, <...> он только верил в сокрытую от него изворотливость протона, во всяческую молодость, в тот лучистый могучий вихрь, который представляет из себя вселенная» (5, 44). Это мировоззренческое различие, по поводу предельных параметров бытия, касается и сейчас живущего человека, полагает Скутаревский. Иначе говоря, представление о судьбе космоса, о том, что его ждет, даже через мириады лет: конец, затухание, нуль или нечто другое, повторение цикла, расцвет, выход в новое качество, а может быть, есть и «кто-то Третий, стоящий вне суммы элементов мира» и выше человеческого разума располагающий универсумом (эту последнюю, богословскую, интуицию ученый выводит для себя за скобки), — все это может оказаться далеко не безразличным для текущего самоопределения человека, его выбора себя в мире.

Интересно, что леоновский герой разделяет здесь позицию своего реального современника Циолковского, который всю жизнь боролся с пессимистическими выводами из второго закона термодинамики. Он разработал антипостулат закону вселенской энтропии, где утверждалось вечное становление, трансформация материи и энергии, неуничтожимость жизни, «вечная юность» космоса при предпосылке гигантской творческой активности ее разумных сил. А вот старший сын Константина Эдуардовича Игнатий, блестяще одаренный юноша, на почве метафизического разочарования, «мировой скорби», прямо связанных с его верой в трагически-бессмысленную перспективу «тепловой смерти», покончил с собой, отравившись цианистым калием. Если хотите, этот случай можно счесть за иллюстрацию мнения Скутаревского о *вредности* и даже *нигилистичности* подобного мировоззрения. Недаром среди немногих вещей в аскетической комнате профессора упоминается единственное изображение — фотография американского физика Милликена, разделявшего воззрения Циолковского.

Здесь же висит и знаменитый фагот Скутаревского. Яростные импровизации на нем нередко выражают на «душевном секретном языке» героя, только на этот раз в звуках, главный его внутренний сюжет — стояние перед лицом старости, смерти, посмертного кочевья в веществе, но в активно-противостоящем року повороте: «начиналась странная звуковая возня, почти драка и порою как бы сражение Скутаревского с никому не ведомыми фантомами», «мелодия судьбы» его здесь «настойчиво и гнусаво» повышалась «к концу» (5, 23) — шла финальная мобилизация воли и протеста.

«На сокровенной глубине», куда Скутаревский уходит во сне, додумывая там свои мысли и воплощая их в «окончательные, почти фантастические видения», он мучится и той идеей осуществления рая на земле, развернувшейся, по крайней мере, в головах идеологов и поэтов страны, к которой он и сам оказывается так или иначе причастен. Ему является «туманная, голубоватая» долина среди снежных хребтов, «она была обширна и пуста, ее реки текли напрасно, ее богатств не раскопал никто,— ей не хватало лишь человеческого творчества». Сюда движутся «лавины людей <...> из дымных и мрачных предгорий», они стронуты со своих привычных, пусть и неуютных, не всегда сытых и теплых мест, «старые дома их развалились, а новые еще не построены», они объята страхом, беспокойством, неуверенностью, как то было с родом людским в начале времен, когда впереди маячила еще полная неизвестность. «Они и тут пытались петь,— неуклюжие их голоса повторяли сиплый лай ветров, под которыми были зачаты. Не сразу, не дружно они уходили в свою голубую неизвестность, а он оставался один на своей горькой высоте...» (5, 15—16). Так предстает ему разворошенная стронутая Россия — на пути в предполагаемую голубую страну трудового рая. Такое же впечатление от эпохи как от некоего первозданного состояния мира, требующего новой лепки,— только в приложении к искусству — передает брат Скутаревского, художник Федор Андреевич: «Знаешь, всегда художник пользовался полуфабрикатом, который ему поставляла заслуженная, испытанная фирма: жизнь. Сегодня он стоит перед взорванными и разрытыми карьерами, которые еще дымятся. Его сырье сегодня — первородная руда; надо долго сушить ее, сортировать, сплавлять, чтобы сделать ее послушной руке ваятеля» (5, 301).

Себя же Скутаревский видит на «горькой высоте» — от чего *горькой*? Скорее всего от сознания возможной тщеты этой переплавки и этого похода. «Гора», сошествие с которой «представлялось ему непосильной задачей» (5, 253), проходит лейтмотивом через весь роман. И спускается он с нее только в финале романа, когда в неожиданном «грохоте аплодисментов», каким встречает Скутарев-

ского заводское собрание (вместо ожидаемого им порицания за провал дорогого эксперимента), «выразилось многое — и прежде всего приглашение разделить свою временную неудачу на миллионы долей, каждая из которых утратит тогда свою ядовитую, отравную горечь» (5, 303). Класс открыто звал его в свое лоно, брал на себя часть его ноши. Тогда-то и делает Скутаревский окончательный выбор: соединиться с той «лавиной людей», что являлась ему в символическом сне, а в категориях дневного сознания — с классом, перестраивающим общество, человека, природу. «Сердце его кололось зло, аритмично, точно после крутого спуска с горы, точно перед путешествием в грозную и обширную страну, которая белым глухонемым пока пятном обозначена на картах» (5, 304). Разве эта последняя фраза романа — не явный парафраз образа его сна? И хотя Скутаревский тут и спускается со своей горы, страна обетованная все еще туманится «белым глухонемым пятном» — финал романа распахнут все тем же вопросительным многоточием, каким в самой реальности продолжался социалистический эксперимент, переживавший пока час подъема и господства.

«Прокладка магистрали в дальнее будущее мира...» («Дорога на Океан»)

Само заглавие произведения, завершавшего цикл леоновских романов конца 1920-х — начала 1930-х годов, утверждало философско-утопическую проекцию в будущее как стержневую для этой вещи. В беседе с А. Лысовым Леонов так раскрывал суть этого заглавия и следовательно внутренней идеи романа: «Для меня “дорога” была как бы прокладкой магистрали в дальнее будущее мира. Само же название “Дорога на Океан” означало не только дорогу и не только “железную”, и не просто на Восток, к Тихому Океану, но и к Океану — в понятии Вечности»²². «Дорога на Океан», любимое детище писателя этого времени, из всех его романов встретила наибольшее критическое сопротивление. Ее не понял и не принял всегдашний ценитель творчества Леонова Горький, так сформулировав главное свое возражение: «...я имею право ждать, как Курилов будет показан в работе, что передо мной раскроется тайна его техники. <...> Вы показали, как умирает Курилов, а не как работает он. Его заболевание и смерть недостаточно оправданы. Читателю кажется, что Курилов умер потому, что автор не знал, что с ним делать. На развитие сюжетной линии Курилов не действует, оставаясь где-то в стороне от нее»²³. Именно такую претензию к роману и будет на десятки ядовитых и уничтожающих ладов главным образом варьировать критика. Но ведь не могла она знать эпистолярно-го высказывания советского классика, напечатанного впервые в за-

вершающем томе тридцатитомного издания его сочинений. Дело здесь в том, что Горький высказал безусловную и даже банальную истину с позиции уже установившегося соцреалистического канона, по которому герой-большевик проявляет себя прежде всего и исключительно в Работе, в том или ином созидательном Предприятии, что и должно было составлять сюжетную основу произведения.

Так зачем же понадобилось писателю, едва выведя на первые страницы главного героя Алексея Никитича Курилова, только-только назначенного начальником политотдела Волго-Ревизанской железной дороги, тут же уязвить его первыми болезненными уколами смертельной болезни и фактически на весь огромный роман изъять из дела, вырвать из *героических буден*, увести то ли в ретроспективу его революционного прошлого, то ли в зримые картины будущего, а в текущем настоящем замкнуть кругом частной жизни (отношений с друзьями, с женщинами, чужим ребенком), внутренних переживаний и дум? Ответить на этот вопрос серьезно и четко значило бы понять и принять глубину замысла писателя, объемный охват его взгляда на жизнь и идеи, то ли руководящие жизнью, то ли пока отставленные ею или вовсе еще не услышанные, — иначе говоря, понять и принять все то, что новаторски раздвигало привычный образец романной магистрали этого времени.

Прежде чем отвечать на этот главный вопрос, отметим, что на современный взгляд эпоха начала тридцатых годов встает здесь как живая, в точных приметах быта и труда, новой дикой морали, в основных ее типах: большевиков, столпов нового строя (сам Курилов, его сестра, несгибаемая революционерка Клавдия, его друзья по прошлой борьбе), молодого поколения (актриса Лиза, журналистка Мария Сабельникова, когда-то спасенный Куриловым беспризорник, а ныне журналист и добровольный историк железной дороги Алеша Пересыпкин, машинист, татарин Сайфулла, его подруга Катя Решеткина и товарищи по комсомольско-молодежной бригаде, секретарь райкома комсомола Шамин...), разнообразных *бывших* (дядя Лизы Аркадий Гермогенович Похвиснев, его соперник в молодости, бывший директор гимназии Дудников...), недавних врагов, прячущихся под новой личиной (бывший промышленник Омеличев, ныне путевой обходчик Хожаткин, бывшие белогвардейские офицеры Кормилицын и Глеб Протоклитов...), городской интеллигентской среды (врач Илья Протоклитов, актеры, режиссеры...). Производственная горячка, соцсоревнования, катастрофы, вредительство, партийные и профсоюзные собрания, конференции, разоблачения, чистки — роман не только чрезвычайно густо населен, но и обилен боковыми микросюжетами, созидающими достоверную атмосферу времени, его, так сказать, *местный колорит*: «Все

соревновались на показатели лучшей работы, все состояли членами всяких добровольных обществ, все до изнеможенья выступали на совещаньях. <...> Здания станций, столовых, управлений, даже диспетчерских были утеплены стенгазетами, профсоюзными объявлениями, лозунгами, плакатами...» (6, 17). Шло горячее время трудового штурма, подхлестываемого главным образом идейными, моральными стимулами.

Ни в одном из романов Леонова не явлена столь драматично, как в «Дороге на океан», и судьба такого человека, который когда-то с оружием в руках боролся против нового строя, а теперь в условиях его торжества пытается к нему приспособиться, выжить, придумывает себе в деталях приличествующую низово-трудовую биографию и живет под прессом постоянной лжи, страха, желания слиться с новым до неразличимости и вместе понимания безнадежности этих попыток. Используя выражение из «Соти»: он — жертва «сложного мозгового заворота», в котором уже неясно, где он искренен, где нет, где притворяется, а где на деле верит в новое и готов — особенно в желанном, но, увы, невероятном случае великодушия победителей — самоотверженно им послужить. Речь идет о Глебе Протоклитове, сыне председателя судебной палаты царской России, в свое время судившего и Курилова, и его сестру Клавдию; реальная биография Глеба, фатально определенная не зависящими от него параметрами рождения, воспитания, среды, делает его антагонистом Курилова, но таким, который, и защитительно вредя ему, не может не восхищаться масштабом и цельностью этой «человекогоры».

Другой крупный характер романа Омеличев — тоже один из идейных противников Курилова, хотя жизненно они связаны: бывший промышленник женат на сестре Курилова Фросе и во время гражданской войны спас жизнь Алексею Никитичу, укрыв его от погони в своем доме. Его позиция близка к той, какую защищал Заваихин в «Воре»: это апология собственности как начала устойчивости человека в жизни, стимулирующего его к труду, к преумножению всяческих благ, обихожению места своего на земле. Только со *своей* землей, на *своей* земле, со *своим* аршином (а далее — «сына, внука, правнука...») человек «волшебником становится <...> он ищет, тискает свои мозги, изобретает, радуется...» (6, 244, 243). Такому суррогату бессмертия, как точно просекает Курилов («Бессмертия ищешь, Омеличев <...> и собственность — вот призрачная лесенка к нему!» — 6, 243), он противопоставляет то, что реально может вырвать человека из наличного земного круга к невиданным возможностям: *творчество!* На это Омеличев гневно ответил: «Ты... ты солдат, ты бездомный, ты молчи. Ты покамест токмо убивал, а что, что ты создал?», точно уловив пока разительное расхож-

дение идеала (творчество, братство, рай!) и действительности новой идеологии (борьба, убийство, притеснение «не наших»). Этот разговор был в 1918 году, но и через 15 лет, когда происходит действие романа, мы так и не видим героя в созидании, в творчестве — они опять же отнесены в прекрасное далёко, куда он устремляется лишь в своем визионерском предвосхищении.

В статье «Призыв к мужеству», написанной во время работы над романом, Леонов выдвигает жанр трагедии как наиболее глубоко копающий в человеке и эпохе, полагая, что «до настоящей трагедии, которая, как мне кажется, одна может утвердить место нового человека в галерее мировых персонажей, нам еще далеко» (10, 32). Так вот «Дорога на Океан» как раз и вылепила тип современного трагического героя, выведя истоки его трагизма на самый глубинный, не социально-классовый, а натурально-онтологический уровень. В одном из начальных эпизодов романа, где Курилов с друзьями отмечает свой день рождения, беспартийный Кутенко (правда, со славной революционной биографией), слышавший в кругу Курилова «еретиком и поэтом», идейный солист в развернувшемся разговоре, высказывает две, можно сказать, *формообразующие* для романа мысли. Вот первая из них: «последний штурм за преобразование планеты будет сопровождаться беспримерными гражданскими войнами, сыпняками и грозными восстаниями...» (6, 103). Это своего рода калька с Апокалипсиса с его бичами карающими стихийных бедствий, саранчи, войн, предшествующими финальной апофеозе Нового Иерусалима, выявляет зависимость утопического проектирования будущего от религиозного мышления — она и станет схемой видения будущего в романе. Вторая мысль, за которую Кутенко уже подвергался «проработке» среди своих: «социальная зрелость класса в искусстве проходит через трагическое, а трагическое будущего он полагал хотя бы в биологическом угасанье» (6, 104), как видим, мысль вполне авторская. Именно она становится не мыслью, а мучительной реальностью Курилова. В этом разговоре сам Курилов еще пытается возражать товарищу, возражать, так сказать, теоретически-выдержанно, в духе благородного богдановского оптимизма: «я» бессмертно в коллективном теле и душе класса, в коллективном свершении. «Но вот я смотрю на ваши лица, милые мои рожи, и вижу себя, многократно повторенного в них. (Я не умру никогда: отсюда я вижу, как много меня впереди, в потомках!..) Все вы куски моей собственной жизни; это оттого что биографии наши мы делали сообща, руководясь одним и тем же» (6, 105).

Но тут же, именно в этой сцене автор впервые сражает своего героя сильным приступом боли, как мы позже узнаем, от его пиелонефроза, опухоли в почке, подчеркивая моментально «померк-

шее», «серое лицо» Курилова, с «глазами в потолок», его отстраненность от всего и всех, с кем он только что декларировал полную телесно-душевную близость. Зачинается главный внутренний сюжет, сюжет с *телом* (тут — слабость и пробоина в великолепной *человекогоре*), сюжет, как оказывается, глубоко трагический. Курилов входит в повествование со свежей памятью о недавней болезни и смерти жены Катерины (перед глазами его стоит, как землилось ее лицо, западали черты), с внутренне переживаемой загадкой умирания, распада человека: «днем и ночью трудились над этой женщиной непонятные ему силы» (6, 27). И вот эти силы решительно взялись за него самого. Каждый раз, когда настигает героя мучительный припадок — смерть решительно выпускает свои когти — писатель нагнетает одно впечатление: сколь ужасна, оскорбительна для человека, особенно деятельного, обращенного на людей и мир, такая болезнь — она *гасит* главное в нем, его энтузиазм, горение, всегдашний порыв к тому, что выше, чище, совершеннее данного! Снова и снова отмечается, как меркнет его лицо, становится «желтым и остаревшим», как поселяется «особое равнодушие и отрешенность в глазах» (6, 172).

И отношение Курилова к своему телу идет от первого беспокойства и бунта против собственного внезапного бессилия к тому, что он перестает «уважать свое тело» и, наконец, начинает его ненавидеть. В лекции об опухолях, которую произносит хирург Илья Протоклитов своему брату Глебу, открывается обычно не фиксируемый художественной литературой организмический, тканево-клеточный уровень человеческой жизни, та борьба сил жизни и смерти, здоровья и болезни, которая идет внутри тела, те драмы и трагедии, что разверзаются там. Финал этого поединка злокачественной ткани с целым организмом врач изображает так: «И самое страшное было, что тело противится всеми силами этому необъяснимому злу, но зло растет, окрашивая все вокруг, мясо и мысли, пузырясь и вламываясь в соседние органы, рассылая всюду гнилостный яд, и наконец рушит человека как большое дерево, напрасно цепляющееся за соседей» (6, 456—457).

Издавательская кульминация этого мотива — в доме отдыха в Борщне, где, казалось бы, болезнь отступает и становится наконец возможна физическая близость героя с актрисой Лизой Похвисневой, которую он полюбил всей силой и нежностью запоздалой страсти. Алексей Никитич еще несет на руках эту бесконечно ему милую, молодую хрупкую женщину, как внезапный сокрушительный приступ боли буквально подкашивает его: «Случилось, точно обрушилось небо. Глубокие морщины вдруг просекли куриловское лицо. Его голова упала, и усы, как железные, вонзились в ее лоб.

Лизе показалось, что он умирает. В ужасе она отпихнула его ладонью в лицо. <...> Все это было страшно» (6, 338). Вот так жестоко и *подло* вылезает сила болезни и стоящей за ней скорой смерти — со сногшибательной иронией, в самый момент любви, торжества жизни, как бы демонстрируя особенно в подобные минуты забываемую изнанку природного цветения, самого пика природного бытия. Ни любовь, ни столь желанный ее возможный плод (куруловская мечта о сыне) оказываются для него фатально невозможными. Здесь, как в случае с Увадьевым — при всей разнице масштабов личностей, — фигура большевика, со всей исповедуемой им философией родового бессмертия, оказывается в каком-то четко очерченном рукой писателя-мыслителя насмешливо-каверзном круге природной *стерильности*. И такую-то «человекогору, с вершины которой видно будущее», как Курилов, рушит в прах какая-то непонятная опухоль. Любопытна и сама жутковато-радикальная форма болезни, избранная Леоновым для своих героев-большевиков: раковое перерождение то крови, носителя самой жизни, у Потемкина, то почки, очистительной системы организма, у Курилова.

Интересно, что три путешествия Курилова и автора в будущее следуют сразу же за точками активизации его болезни, а четвертое, эпилоговое, происходит в его посмертии, как если бы будущее было единственной надеждой, светящей в дальней перспективе, для той трагической коллизии между бесконечностью, величием «я», духа человеческого и ограниченностью, уязвимостью, смертностью его тела, которая разворачивается в романе. Недаром еще в начале «Дороги на Океан» заявлена высшая мечта героя: «И этот воображаемый мир, вполне материальный и соответствующий человеческим потребностям, увенчивался в его догадках пределом знания — неумиранием» (6, 27). В уже цитированной статье «Призыв к мужеству» Леонов упрекает современную литературу за то, что она не делает попытки «дать хотя бы поверхностный абрис обетованной земли, куда неуклонно движется мир» (10, 33). В «Дороге на Океан» сам он как раз и предпринимает такую попытку.

Представляя будущее удивительно зримо, детально, объемно, как если бы Курилов и автор попадали туда на машине времени, писатель тем не менее дает понять, что это все же некая художественная проекция их собственных представлений, их мечты. И значит — прежде всего свидетельство их мировоззренческих координат, их идеала.

Первая прогулка в будущее состоялась наутро после припадка на дне рождения. Появляется автор романа, незримый свидетель и летописец всего здесь происходящего, тут он входит в повествование как действующее лицо, но лишь в одном измерении — измере-

нии будущего, когда герой и писатель сходятся «для шуточных воображаемых путешествий за пределы видимых горизонтов» (6, 110). Здесь автор — единомышленник героя, мечта и цель у них одна. Леонов раскрывает, из чего, из какого материала лепилось их будущее: то были «прозорливость поэта», «проницательность политика», а когда того и другого не хватало, то обращение к вымыслу. Не забывали они и поправки иррациональных моментов к четкому плану научной мечты, но, честно говоря, поправок этих пока мало, и они радикально не подрывают общей оптимистической веры в *железную необходимость* поступания истории в за-историю, в рай, в «страну обетованную». Изъятие себя из настоящего, уничтожение «подвижной перегородки между будущим и прошлым» ощущается нашими путешественниками в будущее как выход в «четырёхмерный мир», в особый временной континуум мечты, с ее «удивительной единовременностью событий» (6, 111).

На этот раз они начали с того, на чем остановились в прошлый раз, со строительства грандиозной железной дороги через пустыню до Шанхая — три с половиной тысячи километров, но «десять минут ходьбы» на крыльях мечты! И вот разворачивается картина будущих работ, иллюстрирующая известную пролетарскую мечту о будущем владычестве человека над миром с помощью чудесных его помощников — машин: «еще невиданные дорожные комбайны стелют путь на ваш Океан», «осатаневшие люди», крайняя мобилизация сил, рождающая «фантастическую энергию» для штурма косной материи. Знакомые развороты по пролетарской поэзии, фантастическим рассказам и повестям раннего Платонова! Запечатлена эпоха оптимистической веры в возможности коллективной регуляции природы.

Однако, если автор, как он сам отмечает, «малодушно рвался вперед, к воротам сада, о котором так по-разному мечтали лучшие дети земли» (6, 111), т. е. желал сразу окунуться в сияющий финал движения и представить его нам, то Курилов останавливал его на промежуточных станциях потрясений и борьбы, «в узловых пересечениях истории». Именно этой весьма знаменательной фиксации героя-большевика на неизбежной для него апокалиптической полосе, предшествующей окончательной гармонии, и обязан роман тем, что львиную долю картин будущего занимают въедливо-дотошные описания последних битв двух мировых станов — а это, как мы помним, преследовало и Маяковского, выражавшего сходную логическую схему развития мира. Пока в этом первом выходе в будущее рисуется еще не последний, а «предпоследний тур мировых войн», с серией рукотворных апокалипсисов в разных концах земли, «когда враждующие страны в одну ночь обращались в кладбища и труп-

ные бочонкообразные черви становились единственным населением благословенных равнин» (6, 112). Центральное место в этом эпизоде занимает показ фантастической техники истребления, в которой немало точного предвосхищения будущих ее успехов: это и психотронное оружие, «установки, болванящие и, таким образом, обезвреживающие солдатскую массу» (6, 116), и управляемые на расстоянии автоматы со стереоскопическим видением, посылающие своему хозяину «зашифрованные теледонесенья», «визуальные изображения поля битвы», и своего рода управляемые ракеты, получившие название «летающий глаз», и усовершенствованное бактериологическое и химическое оружие, к примеру «патриарх убийц, студистый газ», который рос «за счет дождевой влаги и сока своих жертв».

Совершенно очевидно напрашивается мысль, перечеркивающая тот культ техники, на которую возлагали такие надежды проектанты земного рая. Оказывается, что техника может служить разрушению и человекоубийству с еще большей эффективностью, чем созиданию. Выходит, что человек вообще склонен направлять свои знания, изобретательность, ум скорее в отрицательно-сатанинскую, чем положительно-преображающую сторону. Да и у самого автора его предвосхищающее фантазирование способов массового умерщвления, изничтожения, аннигиляции человека намного превосходит своей детальностью, живописностью, мрачной роскошью красок и эффектов картины будущих прекрасных «столиц молодых советских республик», которые передвинулись в Азию, к океану, подальше от пепелищ прежних цивилизаций.

Более того, выясняется, что Курилов и автор одно время сами включились в опытно-лабораторную работу «человекоубийственной промышленности»: «Мы выдумывали атомные рассеиватели вещества, при воздействии которых, испытывая подобие щекотки, человек растворялся в улыбающееся ничто» (6, 116). Тут же, правда, они, почти по идее Вернадского²⁴, пытались обезвредить разрушительную технику противника, ее кошмарные плоды техникой же, но защитительного и охранительного свойства: «Мы вставляли человечеству особые газупорные пробки в ноздри и уши, чтоб уцелело что-нибудь, и девушек земли обмазывали огнеупорной глиняной гадостью, чтоб сохранились матери для продолжения человеческого рода» (6, 116). Но, слава Богу, нравственный инстинкт все же победил в наших изобретателях их азарт включиться в общее истребительное, адское безумие, пусть и ради благой конечной цели: эти занятия «показались нам отвратительными, и мы зачеркнули всё» (6, 116).

И вот они уже проходят по опустошенным войной районам

земли и попадают в одну из четырех столиц нового мира, под Шанхаем, ее они «и назвали безыменно, Океаном» (6, 118). Уже в первом описании этого посещения вылезают противоречия, раздражающие видение будущего, видение идеала героев Леонова. С одной стороны, «страшась механических чудовищ, нами же изобретенных, мы выходили только ночью» (6, 118). И окружает их настоящий машинный рай: многоярусные улицы, масса воздухоплавательных аппаратов (почти как в «Летающем пролетарии» Маяковского), какие-то «высокочастотные диски, истребляющие всякую мушиную нечисть», «гигантский магнитный пылесос» для уборки улиц и т. д. С другой, намекается на новые возможности самих будущих людей: «это была прежде всего столица людей, которые летают естественно и без усилий» (6, 118). Впрочем, на природу этих людей мнения самих их создателей, Курилова и автора, еще окончательно не устоялись. Первый предполагает их коренное отличие от современных людей, в смысле их избавленности от старых пороков и несовершенств, второй скорее готов видеть в них все тех же живых людей, что «тоже дерутся, мучаются, расстаются...», оставляют после себя сор и пепел на земле...

Второй бросок наших героев в будущее, изложенный в главе «Мы проходим через войну», пришелся на время, когда Курилову уже поставлен диагноз «рак» и он живет дома на попечении сестры Фроси, со страхом ожидая очередного приступа и целиком уйдя в книги по военному делу, истории, экономике тихоокеанских стран и в свои мечтания. Само заглавие главы говорит о том, что там, в будущем, все еще продолжается апокалиптическая, промежуточная эпоха, разворачивается еще одна, на редкость подробная, в цифрах и конкретных деталях, яркая, устрашающая фантазия на тему самого последнего сражения двух лагерей, в результате которого победа остается за Новым, социалистическим светом. На современный взгляд весь этот эпизод производит впечатление некоей зловеще-увлекательной, изощренной компьютерной игры в апокалиптических солдатиков: вступление — драка автоматов, «человекоубойных новинок», затем безумная сшибка самолетных армад, чей «бой походил на сражение падших ангелов», грандиозные морские бои и заключительная битва моторизованной пехоты, когда разбивались «стальные кулаки» «и схватка завершалась врукопашную», так что «к полудню побережье густо пахло человеком, мертвым и живым» (6, 282).

Проход через рукотворный апокалипсис входит важной составной частью в мировидение писателя. И если в «Пирамиде» этот апокалипсис предвидится и провидится в рамках метафизического сценария о заблудшем роде людском, не оправдавшем надежд Со-

здателя, разделившемся между собой и безумно само и взаимоистребляющемся, подводя тем самым радикальную черту под самим своим существованием, то здесь он видится еще в социально-классовой схеме как последняя битва, где есть побежденные (старый мир), но есть и победители (новый мировой коммунистический порядок).

Апокалиптические мотивы — одни из глубинно прирожденных самому типу мировоззрения Леонова. В «Дороге на Океан» дядя Лизы, старик Похвиснев (по своей функции в романе напоминающий Манюкина из «Вора») разворачивает перед изумленным Ильей Протоклитовым галлюцинаторно отчетливую картину естественного конца света, космической катастрофы. Речь идет об изменении орбиты Луны, в результате чего она через какое-то время неизбежно должна упасть на Землю. Грядущее фатальное событие проявляет себя очевидными, устрашающими признаками: луна «за день прибывает втрое», восходит, чудовищно огромная, по несколько раз в день, усиливаются приливы, за ними наводнения опустошают целые страны, а в финале — землю бомбардируют потоки метеоритов, за чем следуют «пожары, горные обвалы и потоки библейских масштабов» (6, 153). В своей фантастической истории, которую он выдает за рассказ Бакунина, Похвиснев в серии выразительных эпизодов моделирует поведение людей перед лицом такого тотального катаклизма: из-под социальных, эстетических одежд вылезает тот самый «голый человек», о котором толковалось в «Воре»: как старая краска, сходит с мира вся его упорядоченная *разумная сфера*, возрождаются старые и множатся новые колдовские, черные секты, «обожеествляющие падучую, распутство и небытие» (6, 151), растерзание всего живого, эпидемически растут страх, паника, случаи самоубийств в общественных местах, судорожно ищутся пути спасения, богачи строят летательные аппараты, бедняки громят правительственные кварталы: «Мы тоже хотим на воздух!», появляется маньяк-«спаситель»... — наконец удар и «дымящаяся вода, смешанная с огнем из недр, поднялась, хороня нации и государства», и единственный спасшийся пьяница-сапожник из Арзамаса с некоей немолодой женщиной зачинают с нуля новую расу, для которой «рассказы... про спички, самовар и ружье» звучат «как откровения всемогущего» (6, 154). Хирург волен посмеяться над таким «дурным сочинительством», но приводит его писатель недаром. На таком естественно-катастрофическом фоне иначе смотрятся утопические мечтания героев, прекраснодушные хилиастические их надежды.

И судьба целых классов и социальных групп, сметенных революцией, являет в романе своего рода малый апокалипсис. Чего стоит эпизод чистки, на котором с неожиданной помощью брата Ильи ра-

зоблачают Глеба Протоклитова, этот секуляризованный мини-Страшный суд, где жертву выворачивают наизнанку до последних тайных складок, просматривают до доньшка, до предков, родителей, детства!.. Но, похоже, сам автор острее всего переживал собственную индивидуальную эсхатологию, чувствовал *апокалипсис* в отношении самого себя, своей жизни, которой неминуемо грозил конец. Отсюда — разнообразная философская терапия, которой предаются его герои, *части и осколки* его собственной души (о чем поговорим чуть позже).

Пока же завершим обзор путешествий героев в будущее, где локализована их осуществленная мечта в земной рай. Третий визит туда, когда Курилов и автор берут с собой еще и Лизу, стал уже посещением «пространств преображенной планеты», которые они обходят не торопясь, пешком. Предстоящее им «великолепное переиздание мира, исправленное и дополненное человеческим гением», опять же поражает чудесами покорения стихий, степенью разумной обихоженности земли. Наши герои наблюдают пуск гигантских гидростанций, средиземноморской плотины, перебросившей потоки воды на турбины и в пески Сахары, они посещают удивительные комбинаты, производившие все из всего, «потому что едино вещество материи и все находится везде» (а значит люди овладели секретами универсальной метаморфозы вещества), наконец, вместе со всей уже единой планетой встречают «колумба новейших времен», «капитана сверхдалеких плаваний», первого человека, вернувшегося из путешествия на другую планету (при том, что весь его экипаж, включая сына, погиб). На огромных небесных телеэкранах, передающих голографическое изображение, выступают с приветствиями пионеру космоса «представители народов, стран, материков», и среди них главный полководец последней битвы, о котором подробно шла речь во втором посещении будущего, африканец Сэмюэл Ботхед: «он говорил о беспредельных пространствах мира, которыми овладевает свободный и стократно гордый человек земли» (6, 377).

Похоже, что в этих словах прозвучала некая программа-максимум нового общества, предел его творческих дерзаний. А как же с той внутренней трагедией смертного человека, которую в реальности настоящего дня переживал герой романа? Подходят ли к ее разрешению эти будущие технические чудотворцы? «Не удивляясь технической умудренности потомков, мы пристально присматривались и к людям. Нам показалось, что улучшилась сама человеческая природа. Эти люди держались прямее и увереннее. <...> Здесь было достигнуто естественное состояние человека — быть свободным, тешиться производением рук своих и мыслей, не быть эксплуатиру-

емым никем» (6, 371). Осуществленный руссоизмо-марксизм какой-то: естественный человек, освободившийся от стеснения уродующего общества и будто бы от этого ставший свободным и хорошим и счастливым! Простенькая утопическая вера — не зачерпывает она всей натурально-онтологической глубины зла и несовершенства в человеческой природе, всей сложности проблемы ее гармонизации.

Да, в небе при встрече космического корабля светится «старинный иероглиф, означающий долгоденствие», — долгоденствие, но не бессмертие, не воскрешение. А внизу, «в громадных парках, под деревьями» танцуют, раздаются «смех и нежные слова», и летают «сверкающие, мелодические жуки». «Я видел, как один из них, летевший издалека, со всего лета ударился о фонарь и отвалился, сложив крылья, сытый и мертвый. (Так вот как решалась проблема смерти там !» (6, 378). Но ведь эти картины и образы будущего — создание героев романа, воплощение их идеала, так что это они сами склонны *так* решать проблему смерти — тривиально и неэффективно: через насыщение полнокровной жизнью, которая якобы сама с радостной готовностью в нужный момент скажет себе «стоп». Это материалистический, мечниковский вариант: именно так представлял себе великий биолог разрешение трагизма смерти — через обретение в конце долгой, плодотворной жизни естественного инстинкта смерти. Правда, сам он, умирая, вроде бы вполне насыщенный трудами и днями, и наблюдая за собой как экспериментатор до последней минуты, записывал уже дрожащей рукой последние жалкие слова: «инстинкт все не приходит...».

И здесь в подходе к проблеме смерти и бессмертия преобладает все тот же сквозной мотив «Скутаревского»: рассыпаться в вечное вещество, безропотно пойти в нескончаемое блужданье по природе, на постройку все новых и новых форм. «Все в порядке, старая изба идет на слом» (6, 262) — философски успокаивает себя и близких Курилов. Он учится у старого дерева спокойно умирать, освобождая место новым побегам. Ему хотелось бы лишь эффективнее, с большей пользой для других утилизировать свою гибель — героически-большевистский рефлекс тут силен! «И он жалел, что ему не досталось заслонить своим телом вождя или пасть на рассвете, чтобы кто-то научился его примеру» (6, 419).

И Похвиснев готовится к уже наступающему моменту, когда природа должна будет его «разобрать на части и, как утиль, запустить на образование новейших и совершеннейших миров» (6, 182). Правда, в его мироощущении зафиксирован новый, ранее не встречавшийся, хотя бы у того же Скутаревского, поворот: представление о некоем возрастании и усложнении бытия в вечном круговороте веществ и существ, близкий видению Циолковского. Вообще По-

хвиснев, как и Манюкин, вроде совсем жалкий, отживший, гротескный, задвинутый новью в самый затхлый угол жизни человек, а раскрывает рот — и такая глубокая и красивая мысль льется, к тому же подозрительно близкая к авторской... Он рассуждает о колоссальном эволюционном усилии природы, ее пробах и ошибках, стихийных поисках все большего совершенства: «Всмотритесь, она движется на ощупь, она создает уродов и губит, стыдясь их; она чертит и смазывает свои творенья, еще не успевшие осознать себя; она бьет их по головам, приговаривая навскрик — не то, не то! Ни в одном производстве не бывает такого брака. И вот, э... мы сами — только черновики гигантов, которые узнают в свое время, что и они карлики» (6, 248). И он же, пусть в форме вопрошания, наводит на мысль о необходимости как бы нового сознательно-активного этапа эволюции, возглавляемого уже человеком разумным: «или вы скажете, что человеку, мастеру земли, дано исправить и увенчать мудростью подготовительную работу бога?» (6, 247). Комсомольский активист Шамин понимает такое увенчание в яростно-прометеистском, революционном духе, как то громогласно провозглашала пролетарская поэзия: «освободить человека из подчинения слепым стихиям», завоевать самим себе «лучшую участь» не только в социальном, но и в натурально-бытийственном плане. «Мы жадны, мы хотим много. Арктический лед и океанская буря, ход времени и самая смерть будут служить ему и ждать, когда им прикажут действовать!» (6, 298). И такие решительно-юные, поэтически-хмельные декламации всесилила пролетарского «мы», которое уже вот-вот и самую смерть *запряжет* на общее дело, звучат в сложном оркестре голосов романа, где каждый по-своему справляется с тем неизбежным, что когда-то встанет перед ним с той же беспощадной очевидностью, как перед Куриловым.

Заклинаний страха смерти, конечности и хаоса жизни человечество выработало немало, и они представлены в романе. Степан Омеличев, как мы помним, крепится идеей собственности и родовой ее преемственности, также как вся его династия предпринимателей, история которой восстановлена в романе. Их неистовое стремление к обладанию возможно большим числом благ и вещей этого мира, чтобы прочнее зацепиться в бытии, по своему варьируется в страсти коллекционирования Ильи Протоклитова, где жажда полноты владения ограничивается каким-то одним классом предметов (создается хотя бы островок порядка и целостности). А в актерской страсти Лизы Курилов угадал тот импульс, которым движется искусство вообще: потребность остановить и включить в вечное пространство идеально существующей вещи преходящих людей и ускользающие мгновения бытия и тем самым *обессмертить* их. «Все Лизины секре-

ты он разгадал давно. Наверное, это была первобытная властная жадность к овладению миром путем создания его чертежа, — и не с нее ли начинается подлинный художник? Он определял это качество как подсознательное стремление закрепить в памяти мгновенье, его цвет и форму, идею и выразительность, самую игру заключенных в нем отражений обширного и сложного мира» (6, 365). А сколько в самой «Дороге на Океан» таких вот восстановленных, схваченных в трепетно-живом объеме, припиленных золотой булавкой искусства миггов, лиц, положений, мыслей и речей, что создают толщу уже ушедшей и еще продолжающейся жизни, равноправно заключенной навеки в рамки одного создания искусства!

В этом же заклинательном, *облегчающем* трагизм бытия ряду и сквозной образ-мотив влюбленной парочки, которую постоянно видит за окном, встречает перед смертью в кино Курилов. В «Соти» идея родового бессмертия, того будущего, ради которого живет Увадьев, воплощается в девочке Кате — здесь же это и реальный сын Марии Сабельниковой Зямка, которому герой отдает самую свою затаенную нежность, но главное — эта вечная пара, залог продолжения обновляющейся на своих испытанных путях жизни. Недаром ею и завершается роман.

В «Послесловии» к «Дороге на Океан» как бы невзначай подчеркивается, насколько незаметно и как бы без всяких последствий для остающихся уходят люди из жизни. Старика Похвиснева, которого, наконец, казалось бы, разыскал Алеша Пересыпкин как последнего свидетеля прошлого, которое он пытался воссоздать в своем исследовании истории железной дороги, и вовсе не оказалось по его адресу, никто не знал его и не помнил — незаметный, уже не существующий для новой жизни человек также незаметно и убрался из жизни в свое бесследное небытие. Но даже смерть такого вроде бы замечательного деятеля новой эпохи, как Курилов, разве что коснулась лишь самого узкого круга друзей — на железной дороге почти никакого отклика: шла весна, подступали срочные дела, очередной аврал в связи с весенним севом, не до мертвецов, жизнь бурно течет вперед... И только автор не забывает своего героя: в последний раз уже с Алешей Пересыпкиным делает он вылазку в будущее, замечая: «Алексей Никитич находился с нами, потому что с выходом из настоящего его реальность становилась теперь не меньше нашей» (6, 511). Правда, эта прогулка по десятку воображаемых городов, включая и любимый Океан, нарисована на этот раз в размытой поэтической дымке, рассказ о ней звучит на неопределенно-приподнятой лирической ноте. И здесь вновь в парке среди деревьев мелькает все та же парочка, которую «бессчетное количество раз встречал Курилов» при жизни. Образ девочки Кати завершал «Соть», «Доро-

гу на Океан» — эта пара влюбленных, вечная потенция человеческого бытия на земле.

Удивительно едины все финалы романов Леонова этого времени! И здесь, в пространстве воображаемого Океана, где героев застает дождь, вводится мотив дороги, «неминуемой для всех, кто выходит из дому в непогоду» (6, 512), — мотив раскрытости в будущее, неопределенное и непредсказуемое до конца, как бы ни хотелось обратного рационалистам-преобразователям.

Пять рассмотренных романов Леонова выстраиваются в целый эпос современности, эпос философический, избравший художественную методологию «обобщенной алгебраичности» в изображении жизни и мысли, которую писатель ценил в Достоевском. Сама эпоха их создания способствовала именно такой большой форме, такому эпическому развороту: шло в определенном смысле время зачинательное, время рождения новой цивилизации, когда жизнь еще не устоялась в новых твердых рамках, все было разворошено и еще клубилось, как земля в начальный период творения, — прошлое отброшено и закопано, без воспоминаний и чувств, как не бывшее, поднялись к историческому действию и слову огромные низовые пласты бытия: крестьянская масса, городской люд, на авансцену вышел большевистский *культурный герой*, берущийся лепить пестрый, перемешанный материал наличности в рациональные, идейные формы (но это не значит, что тот ему так легко поддавался!). Какой простор для художника такого протеистического склада, как Леонов, который, кажется, видит и слышит, обоняет и осязает множеством чувствилищ — и спереди, и сзади, и спиной, и боками, и головой, и пятками! И эта какая-то почти мифологическая панвосприимчивость и чуткость к биению, трепыханию и замираниям пульса жизни во всех ее бесчисленных проявлениях соединяется в мире Леонова с непрерывной сложно-изоощренной работой мышления, органической секрецией мысли, «гормона мысли», как сказал бы сам писатель.

Новое восчувствие мира как исходного материала для его переплавки, переформовки человеком-творцом создало исходную жизненно-эстетическую ситуацию. При этом главным была идейная интенция, замысел о мире и человеке этого новоявленного демиурга. В этом-то замысле Леонов и пытался особенно разобраться, возведя его к выходящему за рамки эпохи вечному стремлению человечества к земному Эдему. Как писал он позднее в статье «О театре будущего» (1961): «... время наше отпущено нам для экспериментальной проверки и воплощения самой действенной людской идеи о *золотом веке*. <...> Достоин внимания и почтительного изучения наш

человек, взявший на себя подвиг — на своей собственной судьбе показать человечеству все фазы, случайности, опасности и возможности на пути осуществления древней мечты» (10, 447).

В «Пирамиде» Леонов произнес свое заключительное суждение о том, что это было такое, что за наваждение приключилось с народом и человеком. Там он берет время уже под откровенно метафизическим углом зрения, когда оно высвечивается как эпоха, сознательно отказавшаяся от христианства и утвердившая религию человекобожия, *религию*, понимаемую им теперь как сатанинскую. Как бы то ни было, безусловно одно: эпохи смены религии, как высшего идеала, как системы предельных ценностей, каковой была и Октябрьская революция и послеоктябрьское строительство нового общества, всегда полыхают ненавистью к предшествовавшей религии, отмечены стремлением стереть с лица земли ее материально-мистериальное воплощение (храмы, обряды, религиозно-освященный быт).

Но уже в своих романах 1920—1930-х годов, в период торжествующего шествия новой *религии* и нового уклада Леонов сумел показать не только «фазы <...> и возможности», но и «случайности и опасности» этого исторического и метафизического эксперимента.

Внутренней полемикой пронизаны все романы писателя с их отчетливой драматургичностью повествования, которое противится тому, чтобы выделить единое авторское видение, прикрепленное к какому-либо заветному персонажу. Леонов «в большей степени, чем кто-либо из писателей после Достоевского, драматизировал стихию эпоса и создал на этой основе самобытную жанровую форму — философский роман-драму»²⁵. Леонов вроде бы воспроизводит принятую литературной эпохой схему: головной, магистральный поток типов, свершений, отношений, связанный с победившим классом, его идеологией, а на обочине — бывшие, обломки разбитого в пух и прах прошлого. И однако, всем этим бывшим дано равное слово в романах, и если к нему прислушаться по существу, без тогдашней предвзятости (на такого читателя была надежда хоть в будущем), то можно услышать немало дорогих самому писателю истин, сомнений, предостережений... Да, они подчеркнут бесследно уходят — Манюкин, Похвиснев, Ренне... точнее так бесследно стирает их время, но каждый уходит со своей каверзой, своей философской фигурой в кармане, спасая совокупный русский ум, понимание вещей и происходящего.

Объективный художник, вперенный в самую плоть мира, в каждую *дживу*, микроскопическую «душу живую», в неисчерпаемую человеческую индивидуальность (в каждую вчувствуется, изнутри ее *сезамчика* подает), в увлекательность утонченного интеллектуального поиска, стремящегося выразить себя столь же разветвленно-

гибким словом, Леонов не исчерпывается той или иной суммой мировоззренческих идей. И все же, не претендуя точно знать последнюю истину о мире и человеке (для него сама жизнь выше всякой истины о ней!), писатель на жизнеутверждающих взлетах мысли склоняется к видению восходящего развития мира с авангардом в лице человека разумного, без которого нет смысла в бытии, к идеалу восхождения «на высший биологический рубеж», к идее *творчества* и творческого преображения мира как высшей ценности, близким пафосу русского космизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ На литературном посту. 1927. № 5—6. С. 57.
У остальных опрошиваемых преобладали расхожие суждения о «высокохудожественной», «высококвалифицированной» продукции как показателе классической пробы в литературе. Лишь Борис Пастернак предложил более обобщенное определение, по своему дополняющее леоновское: «Под классиком я разумею писателя, который в своем творчестве дает пластическое подобие цельного мировоззрения», создающего затем наряду с другими классиками «мировоззрение эпохи».
- ² Леонов Л. М. Слово о Толстом // Леонов Л. М. Собр. соч. в 10-ти тт. Т. 10. М., 1984. С. 423. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте после цитаты, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.
- ³ Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб., 1995. С. 482.
- ⁴ См.: Оклянский Ю. Кактус. Записки очевидца // Континент. 1998. № 2 (96). С. 329.
- ⁵ Адамович Г. Критическая проза. М., 1996. С. 129—130.
- ⁶ Там же. С. 187, 235, 266.
- ⁷ Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. А. Леонов. С. 427.
- ⁸ В «Венке А. М. Горькому» Леонов шутливо-серьезно предлагал на всех писательских ассамблеях хором как свой гимн и манифест читать пушкинского «Пророка», «величайшее <...> во всем нашем девятнадцатом веке стихотворение», в котором «последовательно изложена мучительная процедура поэтического посвящения» (10, 523).
- ⁹ Воронский А. Литературные портреты. Т. 1. М., 1928. С. 339.
- ¹⁰ Лезнев А. Л. Леонов. «Барсуки» // Печать и революция. 1925. № 3. С. 28, 119.
- ¹¹ Леонид Леонов. По координатам жизни. Беседу вел Ю. Оклянский // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 97.
- ¹² См. подробнее: Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982.
- ¹³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979. С. 6—7.
- ¹⁴ Там же. С. 34.
- ¹⁵ Леонов Л. М. Вор. Изд. 5-ое. М., 1936. С. 203. Далее страницы ссылок на это издание указываются в скобках после цитаты.

- ¹⁶ Михайлов О. Н. Мироздание по Леониду Леонову. Личность и творчество. М., 1987. С. 67.
- ¹⁷ Шкловский В. Б. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 223.
- ¹⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Т. 10. Л., 1974. С. 311.
- ¹⁹ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Литературное наследство. Т. 70. С. 257.
- ²⁰ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 152. 2 стлб.
- ²¹ Там же. С. 151. 2 стлб.
- ²² Леонов Л. М. «Человеческое, только человеческое...» // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 17.
- Сам Леонов в одной из бесед сразу после Великой Отечественной войны из всех своих произведений выделял именно этот роман: «Пожалуй, мне ближе всего “Дорога на океан”» (*Бать Л.* Леонид Леонов о литературном труде (из бесед с писателем) // Вопросы литературы. 1960. № 2. С. 185).
- ²³ Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 30. М., 1956. С. 399—400.
- ²⁴ В статье «Война и прогресс науки» Вернадский писал: «Ведь в принципе не является утопией противопоставить разрушительным созданиям человеческой воли и мысли такие технические средства защиты, которые были бы неуязвимы для орудий разрушения или которые делали бы ничтожными и малочувствительными результаты разрушительной военной техники» (*Вернадский В. И.* Очерки и речи. Т. 1. Пг., 1922. С. 133).
- ²⁵ Крылов В. Художник-новатор // Мировое значение Леонида Леонова. М., 1981. С. 147.

«ЖИЗНЬ, ПРОБИВАЮЩАЯ СЕБЕ ПУТЬ К ВЕЧНОСТИ...»

(Михаил Пришвин — мыслитель)

В наше время уже полностью отошла в прошлое долго державшаяся оценка Михаила Пришвина как писателя-географа, анималиста, «певца природы», художественного очеркиста, значительно сужавшая и искажавшая лицо и смысл его творчества. Мы начинаем знакомиться в полном объеме с главным трудом жизни Пришвина, его многотомными дневниками. Он один из самых автобиографических писателей, всегда опирающийся на натуру, собственную жизнь и реальное окружение. Поразительное ощущение живущей, чувствующей, мыслящей личности самого Пришвина пронизывает всю массу его романов, повестей, сказок, очерков, не говоря уже о дневниках. Дневники писателя шли день за днем вместе с его жизнью, преображаемой в них особым даром творческого, *родственного* внимания. За пределами этих дневников, казалось, не осталось ничего, кроме механических жизненных жестов и действий, которые, не касаясь сознания, спокойно уходят в небытие. Писатель создал огромный музей самого себя, своей эпохи, где экспонатами служат остановленные мгновения его последовательно развертывавшейся жизни и непрерывной мысли. Из дневников, как из глубоких родников, начали свое движение все большие и малые художественные реки Пришвина.

В своем художественном и мыслительном формате Пришвин вырастал по мере все более тонкого читательского опознания в его образе природы образа глубокой «сердечной мысли» и направляющей нравственной воли писателя. Проникновение пришвинского творчества во многие корневые вопросы существования человека рождалось не только из его многообразного жизненного опыта, таланта всматривания в окружающее, но из его глубокой причастности к философской и научной мысли прошлого и настоящего. Эту причастность первой убедительно обнаружила его вторая жена, исследователь наследия писателя В. Д. Пришвина¹. Сейчас, когда раскрылись для всех страницы его дневников, мы узнаем, так сказать, из первых уст о глубоко личном переживании Пришвиным мысли В. Розанова и Д. Мережковского, Вл. Соловьева и Н. Федорова, А. Бергсона и У. Джеймса, М. Штирнера и Ф. Ницше, В. Вернадского и А. Лосева... Постановка Розановым проблемы пола, богоскательство Мережковского², историософские идеи Вл. Соловьева

и «воскрешение отцов» Федорова, *инстинкт* и *интеллект* как два пути развития, homo faber Бергсона и «поток сознания» Джеймса, индивидуалистическая «реализация» Штирнера и сверхчеловек Ницше, биосфера Вернадского и «поход против формальной логики и натурализма»³ в книге Лосева «Античный космос и современная наука» — все это входит в пришевский круг внутреннего диалога, полемики и творческого освоения.

И, пожалуй, ближе всего его собственному видению природы и человека, его задачи в мироздании оказались установки активно-эволюционной, космической мысли. В дневнике от 29 апреля 1929 г. Пришвин писал: «С пользой для себя читаю только те научные книги, в которых нахожу подтверждение, а чаще расширенное, более умное понимание и раскрытие моих собственных догадок» (8, 207). Таким открытием для него стала книга Вернадского «Биосфера» (Л., 1926), с ней писатель не просто знакомится, а читает с таким увлечением, «как в детстве авантюрный роман» (8, 207), а затем постоянно берет с собой, перечитывая весь 1929 год, обнаруживая в эмпирическом обобщении ученого собственные прозрения о космической сущности жизни, о том, что мы — «дети Солнца», еще более утверждаясь в чувстве особого «планетного времени», в соприкосновении с которым и рождается его творчество.

Однако теории Вернадского были для Пришвина одним из этапов познания в научной мысли близкого себе явления. У истоков космической, ноосферной мысли XX века лежит философское творчество Николая Федорова. Дневники Пришвина, переписка его с Горьким свидетельствуют о прямом знании этого творчества Пришвиным. В сентябрьском дневнике за 1922 год есть и прямые суждения Пришвина об учении Федорова в сравнении с коммунистическими идеалами, и упоминание об увиденном им у Мариэтты Шагинян журнале «Биокосмист», «куда вошло и воскрешение отцов Федорова», и рассказ о посещении им с одним из «федоровцев» известного скульптора С. Т. Коненкова, «настоящего художника с религиозной философией», важной составной частью которой было учение «общего дела». («О воскрешении отцов Федорова он сказал, что это очень хорошо...»⁴). В письме к Пришвину от 17 октября 1926 г. Горький отмечает, что его высказывание из очерка «Башмаки» (1925) о том, как «женщина дает тон художественной промышленности» заставило его вспомнить о Федорове, его мыслях о роли женщины в современном потребительском, «изнеживающем и развращающем» обществе, обществе «полового подбора». Из ответа Пришвина от конца октября того же года узнаем, что он «Федоровым сам увлекался», но позднее некоторые черты аскетического облика мыслителя, почерпнутые им — заметим кстати — из недобро-

совестных, не соответствующих истине рассказов, привели его к некоторому «охлаждению». Вместе с тем, пишет Пришвин, до сих пор «(переживаю в себе его идею воскрешения отцов). Я знаю мысль его и о женщине и до сих пор ею волнуюсь. Я подсунил ее (бессознательно) в “Башмаках”»⁵.

Но дело не в том, что отдельные воззрения Федорова сознательно или *бессознательно* проникали в произведения Пришвина. В его текстах постоянно стучатся философские вопрошания смысла и цели явления человека в мир. В тех ответах, которые писатель посвоему своей жизнью и творчеством добывал, нельзя не заметить, что один из первых толчков самому направлению его мысли был дан открытием мира идей Федорова, а за ним пафоса всей активно-христианской и активно-эволюционной мысли. Волны этого первого толчка вошли в философский подтекст, мыслительное одушевление творчества Пришвина, более открыто обнаружившись в книгах, во многом или частично составленных из дневников («Журавлиная родина», 1929, «Календарь природы», 1935—1939, «Фация», 1940, «Лесная капель», 1943, незавершенные «Глаза земли»).

Вместе с тем борясь за свою творческую самостоятельность, боясь погибнуть «в чужедумии среди засмысленных интеллигентов», то «материалистически страдающих» за народ, то религиозно-философских, круга Мережковского и Розанова, Пришвин с начала своего писательского пути старается решительно «отделаться от мысли», от чрезмерного «смысла», топившего его первые опыты, и записывать «простое виденное» (так возникают книги «В краю непуганых птиц», 1906, «За волшебным колобком», 1907, позднее — «По градам и весям», 1914, многочисленные «географические очерки», превращенные, по выражению писателя, в «литературный жанр», «охотничьи были», рассказы о животных...). Такой глубоко прирожденный мыслитель, как Пришвин, чтобы стать настоящим художником, не впасть в рассудочную риторику, культивировал в себе постоянное «усилие к безмыслию». Этот творческий подход, родивший своеобразие лица пришвинской прозы, позднее расширяется, но правило «держат свою мысль всегда под контролем виденного (интуиции)» (3 апреля 1921, с. 157) остается неизменным для писателя до конца.

Писатель-поэт («вышел со своей поэзией в прозу», по определению самого Пришвина) и писатель-мыслитель — таким почувствовал его и благословил Горький, таким же предстает он в оценке наиболее пронизательных его читателей, критиков, собеседников. Как писатель-мыслитель, Пришвин развивает единое и цельное мировоззрение, единую философскую веру, которая обнаруживается в соединении постоянных тем его мысли: природа и человек, «живое

целое» бытия, родственная сопряженность эволюционной цепи, восходящее развитие мира, творчество жизни и творчество «небывалого», «родственное внимание», установка на другого как на себя, трансформация зла в добро, «радование», личность и бессмертие и др. Размышление укореняется в сердце, любовное внимание к конкретности мира, большой и малой, сердечное нравственное требование, становится, по определению писателя, «сердечной мыслью». «Бойся думать без участия сердца» — всегда было заповедью для Пришвина. Среди философских тем и лейтмотивов творчества Пришвина 1920—1930-х годов, о которых пойдет речь в этой главе, особое место занимает бытийственное осмысление революции, судеб народа, интеллигенции, культуры, смены вер, христианской на коммунистическую... С этого и начнем.

Под голубым знаменем

Рассказ Пришвина «Голубое знамя», написанный через два месяца после Октябрьской революции, обозначил первую эмоциональную реакцию писателя на произошедшее. Растерянный диким поворотом жизни провинциальный купец Семен Иванович едет в конце ноября 1917 года в Петербург за дешевыми «немецкими товарами», а попадает в самый разгар винных погромов в столице: «Громят винные погреба, всюду стреляют и такие лица у людей, что заглянуть страшно» (2, 632). Его забирают как «мародера» прямо с улицы, когда он, раздобыв лишь ящик чаю, собрался в обратный путь. В комнате, где сидят и вповалку спят «арестованные генералы, и бывший член Государственной думы, и член Учредительного собрания, разные социалисты, чиновники» (2, 635), он проводит ночь на стуле в каком-то ступоре, неустанно крутя большими пальцами рук, напротив безумного полковника с «Георгием», который все нашептывал ему свой план «спасения родины»: подаст он прошение митрополиту Антонию и получит разрешение собрать «по всем притонам хулиганским и вертепам» «хулиганов под голубое Христово знамя» и поведет их, поведет: «в наших хулиганах много божественного!» (2, 634). Вот и сам Семен Иванович за эту ночь голову спасительно потерял от окружающего сумасшествия, «забежал дальше всякого страха и сам стал как страх» (2, 635), а выпущенный за безобидностью из затвора двинулся в самое пекло, где третьи сутки у погребов пьяницы отстреливались от красногвардейцев. «Под голубое знамя, шагом марш!» — командует он такому же бесстрашному, как он, пьянице, и чудится ему, что вся пьяная, бесшабашная Русь идет за ним. «В ужасе сторонятся прохожие, обыкновенные люди, издали смотрят, как шествуют: безумный впереди, пьяный позади в странном обманном согласии» (2, 636).

Рассказ был напечатан в московской газете «Раннее утро» 28 января 1918 года, накануне того дня, когда Блок, поставив последнюю точку под «Двенадцатью», заносит в записную книжку: «Сегодня я — гений»⁶. Атмосфера двух вещей в чем-то близкая⁷: тот же ночной метельный город, стихия грабежа, разгула, убийства, финальное символическое шествие... Но насколько оно разнится у Блока и Пришвина: поэт загадочно осеняет отряд красногвардейцев фигурой Христа⁸, а писатель противостоящий им союз безумного и пьяницы и стоящих за ними призрачных полков не красным и не белым, а третьим, голубым и тоже Христовым знаменем.

Интересно, что образ «голубого Христова знамени», который подан в рассказе в чертах трагической иронии, как бессильное, безумное мечтание, не говоря уже о том сомнительном люде, что предполагалось под него собрать, в дневнике возникает совсем в другом, напряженно-личном тоне, сугубо серьезном и даже патетическом. «Я на святой горе в вечном сиянии под голубым знаменем неба, на котором горит золотой крест, я на святой горе под голубым знаменем, и тут видно, что чем сильнее льется кровь на земле, тем здесь больше сиянье: бедный мужик, которого вчера убили,— здесь» (28 сентября 1919 г.)⁹. И на следующий день вновь повторяет: «Нет, я человек, я за человека стою, у меня ни белое, ни красное, у меня голубое знамя» (с.288).

Смысл этой особой позиции Пришвина раскрывается в раздумьях его дневников, в повести «Мирская чаша» (1922), прямо отразивших революцию и первые послереволюционные годы. И дневник, и повесть относятся к так называемой *задержанной* и *возвращенной* значительно позднее литературе: дневники в полном объеме печатаются только сейчас, правда, они и принадлежат к жанру преимущественно посмертному, а «Мирская чаша», в сокращении, без главы «Мистерия» появилась в конце 1970-х годов («Север», 1978, № 8). Впрочем, и в 1922 году удалось из нее кое-что опубликовать в газетах: одну главу целиком и две частично.

Хотя «Мирская чаша» имеет подзаголовок «19-й год XX века», она вобрала в себя впечатления и размышления писателя нескольких послереволюционных лет, когда он, отрезанный от столичной литературной жизни, то занимается хозяйством на унаследованном от матери хуторе под Ельцом, то потеряв его (реквизировали и разграбили!), работает сначала библиотекарем, затем учителем словесности в родной Елецкой губернии, а в июне 1920 года перебирается в более спокойную, как казалось, глушь, на родину жены, в село Следнево Смоленской губернии под Дорогобужем, где тоже учителем и устраивает в бывшем купеческом имении Барышниковых в соседнем селе Алексино музей усадебного быта. То, что про-

исходит с народом и страной, он видит и переживает из низовой российской глубинки, подключая к своим непосредственным впечатлениям глубокую аналитическую мысль.

«Мирская чаша» вырастает из дневников этих лет: из схваченных реальных типов, подслушанных реплик и разговоров, блеснувших прозрений, развитых философских подходов. Начинается повесть как взволнованно-лирическая философская исповедь, пронзенная болью о России (если хотите, это был еще один «плач» о России, древнерусский жанр, воскресший в литературе этих лет). Пришвин, да и не он один в это время (вспомним хотя бы Клюева), чувствует и выделяет себя как тайного избранника ее сердца. Писатель ощущает себя не просто частью коллективной души своего народа и родины, а ее сознательным, творческим органом, через который она выражает себя в своей незамутненной, незаемной, «неоскорбляемой» глубине. «Я живой человек и хочу жить с ней, видеть ее простыми глазами. И тут она мне изменяет, душу свою чистую отдает мне, а тело другому, не любя, презирая его, и эта блудница — раба со святой душой,— моя родина» (2, 486). Так для выражения нынешнего революционного осквернения России, ее блуждания, ее покорности новым идолам всплывает ветхозаветный образ, уподоблявший Израиль неверной возлюбленной и жене, что изменяла истинному Богу и «блудодействовала» с языческими истуканами.

Первая же картина внешнего мира в повести, что больно ударяет душу героя, касается того главного впечатления и главного вывода о стране и народе, что проходит мыслительным курсивом в дневниковых раздумьях писателя о революции: распад целостности, развал, падение, деградация. Революция предстает как процесс хаосогенный, энтропийный, разлагающий сложное и цельное в элементарное, в «пыль», а высшее и человеческое в низкое и зверское, обращая Россию в одно «поганое место». Это принципиальное *понижение* уровня больше всего не приемлет сердце: «Я не могу, не хочу, потому что мне унижительно от высшей природы переходить к низшей, от высшей даже силы к пистолету» (14 октября 1917)¹⁰. В первые три послереволюционных года в дневниковых записях писателя преобладает резкое видение происходящего: кошмар, ад, распятие народа, страны, отброшенной на жалкую провинциальную обочину мировой жизни, подавление личности, провал распределительно-уравнительной экономики («тощие пожрали все и не стали от этого лучше и добрее»). Катастрофа — тотальна, охватывает все этажи жизни, социальной, культурной, лично-человеческой, и, наконец, природной. Именно с последней начинает писатель. Первое впечатление — поруганная, деградированная природа: исковерканные леса, опустевшие озера, рыба варварски вылов-

лена, птицы исчезли,— только хищники нещадно расплодились, «заполонили все вырубки, заваленные сучьями» (2, 485). «Лес, земля, вода — вся риза земная втоптана в грязь, и только небо, общее всем и недоступное, по-прежнему сияет над этой гадостью» (2, 485).

Разрушительная стихия, разверзающаяся в человеческом мире, оставила свои «мерзкие» следы на природе — революция остро обнажила недостойнство и противоречивость человека как такового, шаткость его нынешней промежуточной природы. Именно так, глядя в онтологический корень явления, размышляет чаще всего Пришвин. «Я думаю, что мы покорили безумие животных и сделали их домашними, или безвредными, не замечая того, что безумная воля их переходила в человека, сохранялась, копилась в нем до времени» (2, 485), иначе говоря, зверей одомашнили, а зверя в себя приняли и вглубь загнали, и вот этот «зверь безумный» освободился в революции, бросился и на себе подобных, и на природу. Но Пришвин не просто стенает, прокликает, горестно размышляет, но и выстраивает начатки своей идейной оппозиции.

Им упорно проводится идея совершающегося регресса человека, как бы эволюционного его *ниспадения*. Отсюда — негативные звериные уподобления (свиньи, обезьяны, бесы) и особенно образ человекообезьяны («сомнение о человеке, созданном Французской революцией, и превращение его опять в обезьяну» — 2 ноября 1917, с. 385). Основная претензия писателя к коммунистической идее, «большевистскому интернационализму», пришедшим императивно утвердить себя как «доведенную до крайности религию человечества» (11 ноября 1917, с. 391), это их «принципиальное умаление личности» (21 сентября 1917, с. 36). Да и революционная энтропия стирает самое сложное и тонко организованное, вершину эволюционных усилий, божественное начало в человеке — *личность*. Личность, уникальное духовно-душевно-телесное целое («Тело — это связь духа в индивидуальности, выраженной в душевном (духовно-телесном) сознании (Я)» — 11 декабря 1919, с. 339), высшая ценность в бытии, укоренена в Боге; новый социалистический бог — коллектив недаром свергает личность («личность пропускается»), поставляя на ее место то, что Пришвин называет словом «легион». «Безличный коллектив есть Легион индивидуальностей (бесы). <...> принудительный коллектив есть Легион» (27 июня 1921 г., с. 191). Точное определение сути этого понятия, взятого из Евангелия, где оно, как известно, связывается с темным, противобожеским началом («легион бесов»), опять же дано в одной из дневниковых записей Пришвина: «Легион — название покидаемой духом, низвергающейся, рассыпанной материи» (28 мая 1921, с. 182), т. е. это

конгломерат, смесь и взвесь обездушенных, обезличенных, чисто материалистически и потребительски ориентированных индивидуумов (а для Пришвина индивидуальность в отличие от личности — «всегда дробь», а «индивидуализм <...> начало, враждебное личности» — 27 июня 1921 г., с. 190). Пуд, образ власти тяжелой материи, тотально завладевшей человеком, пригнувшей его к земле,— именно «этот же пуд обращает коммуно-соброр в легион» («Мирская чаша», 2, 505).

«Зверь уравнения и Бог отличия: от-личия. Равнение создается разрушением от-личий, равенство есть конец, смерть. Созидание, творчество создает от-личия» (18 марта 1920, с. 41). Одна из центральных философских установок Пришвина по отношению к миру недаром называется им *любовь различающая*, т. е. усматривающая *лицо*, личность или росток ее в каждом человеке, и не только, но и в природных тварях, которые уже как бы *очеловечиваются* фундаментальным человеческим актом давания имен (как мы помним, это было первым, еще эдемским заданием Бога человеку: *раз-личить* Божье творение, собрать его в единство). Это та «человеческая сила *любви различающей*, заложенной в имени» (2, 503), о которой много размышляет Михаил Алпатов, автобиографический герой «Мирской чаши»: «Все это нужно нам, чтобы не стать обезьянами и вызвать в себе силу на борьбу с ней. Эта сила у солнца называется светом, и свет солнца в душе человека есть *любовь различающая*» (2, 503). *Любовь различающая* по своему абсолютному первоисточнику есть любовь Бога к своим творениям, скрывающая дали их освящения и преображения в соборе личностей. И определяться, устраиваться человек может или по образу обезьяны, или по образу Христа.

За конкретным историческим моментом Пришвин видит процесс значительно более общий и глубинный, связанный с путями природной и человеческой эволюции. «Человек — это страдающая середина между сверхчеловеком и подчеловеком, человечество — это плазма, производящая сверхчеловеков и обезьян (подчеловеков)» (19 декабря 1920, с.117). В 1920 году Пришвин много читает Бергсона, кстати, оказавшего в свое время значительное влияние на Вернадского своим видением жизни как вечной составляющей бытия, а ее разворачивания как процесса космического, движимого внутренним творческим порывом. Пришвину же оказывается наиболее близка бергсоновская идея об эволюционной развилке, двух путях развития: *инстинкта*, на котором стоит природа, и *интеллекта*, по которому пошел человек. Бергсон ввел и новое определение человека, которое впоследствии широко употреблял Вернадский: *homo faber* — человек-ремесленник, человек, созидающий искус-

ственные вещи и орудия. Главное качество инстинкта «есть способность пользоваться и даже создавать орудия, принадлежащие организму» (пример трансформизма такого рода — превращение куколки в бабочку). А человек, *homo faber*, созидает орудия, свои искусственные органы, для манипулирования с телами мира, что ведет к развитию интеллекта, а с ним, в определенном смысле, механистического подхода к миру. «Интеллект,— подчеркивает французский философ,— характеризуется природным непониманием жизни». Инстинкт же, напротив, органичен, он изнутри, интимно чувствует мир. Если бы инстинкт мог озариться сознанием, то проник бы в самые недра жизни, в ее тайное тайных, ведь сам он «продолжает ту работу, посредством которой жизнь организует материю». В человеке есть неразвитые зародыши такого инстинкта. Это прежде всего *интуиция*. Через нее можно скорее и глубже если не осознать, то смутно почувствовать самую суть вещей, суть жизни, а действует интуиция через симпатию, со-чувствие, как бы слияние с предметом, через мгновенное преодоление того раскола на субъект и объект, который развился в ходе орудийного отношения человека к миру (будущие опыты Пришвина по глубинному восчувствию природы будут во многом основаны на так понятой интуиции). Недаром у Бергсона человек по-настоящему еще не соответствует определению *sapiens* — он только *faber*, что как раз указывает на его нынешнюю ограниченность. Путь интеллекта, только технического развития ведет, по мнению Бергсона, по существу к рабству у материи. Освободиться от него возможно будет только тогда, когда сознание человека сумеет «обратиться внутрь и разбудить те возможности интуиции, которые еще <...> спят»¹¹.

Бергсоновский *homo faber* стал для Пришвина ключом к пониманию глубинной общности капитализма и социализма: это один ущербный путь развития, исповедующий пафос механизации и рационализации жизни. Для него «революция большевизма с ее идеологией европеизации» (30 августа 1922, с. 263) — вариация все того же западного индустриализма, вместе «созидающих из *homo — homo faber*», стремящихся — каждый по-своему — «подчинить себе все живое, растворить в механике живую индивидуальность и превратить мир в громадную фабрику» (24 ноября 1921, с. 222). Еще в дневниковой записи от 15 июня 1917 года, внутренне обращенной к Горькому, Пришвин восклицает: «Нет, Горький, вы не правы. <...> Идея ваша ни хороша, ни дурна, но средство ваше обратить всю страну, всю нашу природу в стадо прозелитов иностранной фабрично-заводской пролетарской идеи — дурное» (с. 307). В социализме, как и в капитализме, он видит выражение одного фундаментального, индустриально-городского, материалистически-потребитель-

ского, секулярно-западного, анти-личностного и анти-эволюционного выбора. Разве что: «материалистическая индивидуалистика (империализм) и материалистическая коллективность (социализм)» (15 ноября 1918, с. 187). Да еще некоторые оттенки: «Научный социализм стремится применить к жизни людей те же законы науки, которые превращают неорганизованную материю в орудие производства, так что каждый человек в соц. обществе делается орудием, и что каждый, а не только рабочий класс есть орудие — в этом и есть отличие от капит. общества», — пишет Пришвин в дневниковой записке под названием «Homo faber» (20 января 1921, с. 132).

На еще более глубинном уровне рефлексии путь чисто технического прогресса с его культивированием типа homo faber для Пришвина не просто ущербный, но эволюционно тупиковый: под «коллективной раковиной» своей техносферы человек сам по себе, органически, в своей природе застывает, а то и деградирует, весь уходя «в свою постройку» (24 ноября 1921, с. 222). Онтологических задач качественного восхождения самого естества человека не ставят ни капитализм, ни социализм. И последний, претендуя дать тотально-«религиозное» устройство человека (ответить «на все запросы души», как замечает Пришвин), на деле занимается все той же «частичной, материальной стороной вопроса», игнорируя корни трагизма человеческого бытия: «Говорили о строительстве социалистической Вавилонской башни, где необходимость труда разделяется между всеми, — это очень хорошо, но как же быть с необходимостью в болезнях рожать и с необходимостью умирать...» (19 ноября 1919, с. 330)¹².

В «Мирской чаше» этот комплекс мыслей Пришвина принимает форму притчи о двух братьях, двух основных типах человечества, разделившегося на жителей и приверженцев *города* и *деревни*. Один брат «был домогатель и ушел из дому», его «сердце не чувствует красоту, плечи сильные, голова математическая, в очках и плеши-вая, это человек механизации мира, окончательный интеллигент: homo faber». Другой «остался при доме, у него ноги резвые, в шерсти, и баба его постоянно рождает детей, а лицо его — как восходящее тесто в деже», — «окончательный мужик», живущий животной природой жизнью. Алпатов чувствует себя представителем третьего вектора развития, творчески-превозмогающего человеческую природу, причем — на путях *органических*, не механических, он между этих «братьев» как сцепщик между двумя пружинами навстречу вагонами — вот-вот сплющат, «и поезд пойдет без меня, но этого быть не может, без меня на земле останется одна математика и тесто в деже» (2, 529).

Итак, писатель не просто не приемлет большевизм, социализм,

коммунизм, капитализм и шире общее направление развития нынешней цивилизации, но предлагает некоторые основы принципиально другого отношения к человеку и миру, выбора себя в нем. Вот, к примеру, как он оценивает науку, работающую в современном фундаментальном выборе: «Мало-помалу наука поступила на службу мещанству, и так забыты были древние вещи сны. Что же теперь делать? Возвратиться к источнику истинного знания, к вере, сохранив за собой все знание внешнего мира» (19 декабря 1919, с. 340). Так выход для науки он видит в духе активного христианства на путях ее *религиозизации*, службы высшему религиозному идеалу. Но все же цельные контуры другой, органически-христианской культуры с преобладанием внутреннего строительства в человеке, идущего вместе с реальным преображением мира, станут ясны в его творчестве позднее, пока же его спор с эпохой концентрируется как вокруг проблемы личности, так и отношения к прошлому.

Именно в этом пункте Пришвин ближе всего к мысли Федорова. Еще готовившаяся революция, в которой такую важную, идейно-провоцирующую роль сыграла интеллигенция, ощущается писателем как восстание сынов на отцов, бунт против прошлого и родового («интеллигенция <...> убивает отчее»). *Отцеубийство, блудные сыны* — в такой мифологический градус концентрируется у него осмысление событий. Впрочем, сквозной мотив блудного сына, относящийся и к русской интеллигенции, и к народу, ушедших от Бога, от отцов, от заветов прошлого, расширяется на весь современный мир («Блудный сын — образ всего человечества» — 20 февр. 1919, с. 248), смыкаясь с обобщенно-христианским видением мистерии человеческой истории: род людской порывает с Богом, чтобы самому, «за свой страх и риск», своей головой и волей пожить, и лишь набив себе все мыслимые синяки и шишки, извалявшись в грязи и скверне, сможет он вернуться в умном раскаянии к милостивым стопам Отца («Всем перемучиться, все узнать и встретиться с Богом» — 20 февраля 1919, с. 248).

Эпоха, идеология, связанная с ней литература устанавливали, как мы знаем, энтузиастически устремленный вектор в будущее, и в нем попиралось прошлое, обесценивалось настоящее, существовавшее только ради и для этого «прекрасного будущего». Для Пришвина такая идейно-волевая и психологическая темпоральная конструкция со сломанной устойчивостью связи времен провисала беспочвенным обманчивым миражом. Утверждая бесконечную ценность *настоящего*, живущего и чувствующего *здесь и теперь*, он видит выход в *будущее* только через деятельное освоение *прошлого*. О некоем Савине, новом воплощении автобиографического героя, являющемся в финале «Мирской чаши» продолжить малое дело Алпато-

ва — «спасти несколько книг и картин», говорится: «есть такой на Руси человек, влюбленный в ту сторону прошлого, где открыты ворота для будущего» (2, 548). Это вполне федоровский ход нравственной мысли: через *назад* — *вперед*! Его вновь и вновь подтверждает Пришвин в своих дневниковых записях: «Будущее нельзя любить само по себе, можно любить прошлое и осуществлять его в настоящем и тем строить будущее» (26 августа 1920, с. 89).

В музее усадебного быта есть одна заветная комната, Алпатов называет ее «скифской», единственный пока в ней экспонат — «на гигантском пне <...> слепок пантикапейской вазы с изображением скифа» (2, 497), но герой в своем воображении видит ее «комнатой настоящего музея», как понимал его проектант *общего дела*: сохранение прошедшего, за которым стоят реально существовавшие люди, ради их будущего преображенного восстановления. Мысль свою Алпатов выражает сказочно-поэтически, известным образом мертвой царевны, которой народное сердце обещает воскресительный любовный подвиг суженого. Придет время, «и комнаты всего дома, — надеется Михаил, — будут посвящены безликой таинственной Скифии со спящей красавицей в ожидании своего Ивана-Царевича» (2, 497). Именно в эту «скифскую комнату» он и присоединяет то, что имеет к ее заданию прямое отношение: «сказки, и песни, и причеть священную этого края» (2, 498). Хотя и такой колоритный, извращенно закрученный временем тип, как «самый страшный из всех комиссаров Персюк», да и все вообще жители этого места, должен найти в ней место.

Предпоследняя глава повести «Сказки Мороза» идет вслед за десятой главой «Мистерия», где достигает апогея *распятие* героя эпохой, когда в бреду замерзания он переживает свое умирание и издевательски-гротескные революционные похороны в качестве «товарища покойника». И тут же разрешительным контрастом попадаем мы в атмосферу и логику сказки, где вне времени и пространства («при царе Горохе, в некотором царстве, в некотором государстве») «старый и малый идут за святой звездой», как волхвы за новым заветом, чтобы выйти на истинный путь, «священную прямую», как позже скажет Пришвин. «Явись желанное слово, и свяжи неумирающей силой своей поденно утекающую в безвестность жизнь миллионов людей!» (2, 647) — такие звучат здесь высшие алкания души, звучат *над* временем и *вопреки* ему, звучат образно-прикровенно, отдельными поэтическими всполохами: «Голубем встрепенулась радость в груди: или это день прибавляется, и вечером голубеют снега, и открывается тайная дверь, и в нее за крестную муку народа проходит свет голубой и готовит отцам нашим воскресение?» (2, 547). Вот он, тот предел душевного освоения Пришвиным федо-

ровской идеи, на котором он остановился: «волнуюсь идеей воскрешения отцов» — именно так, не больше! В своих дневниках в таком же лаконично-эмоциональном ключе он отмечает: «Хороша — душа наша, а где отцы, умершие вчера?» (1 октября 1922, с. 277); «у меня все сердце об отцах изболелось» (21 декабря 1922, с. 290). А днем раньше прямо сравнивает коммунистический и федоровский подход к прошлому и будущему, поставляя себя в федоровский ряд: «Учение Федорова — “Философия общего дела” — есть тот же наш коммунизм, только устремленный не в будущее, а в прошлое: там мы работаем для счастья наших детей, здесь для блаженства наших отцов. Одно движется ненавистью к прошлому, другое любовью и чувством утраты. Одно основано на идее прогресса (стремление молодости к лучшему: движение вперед, варварство), другое — на любовной связи с отцами (отец воскресает в сыне: культура, дело связи).

Ник. Алпатов — представляет одно движение. Мих. Алпатов — связь» (20 декабря 1922, с. 288).

Но «рано, нельзя говорить», — прерывает себя Михаил Алпатов, — *не вмещается еще такое* в его великом, буквально-дерзновенном смысле, не созрел ни человек, ни время до необходимого уровня сознания, «всякое лишнее слово до времени только освещает кресты на могилах нашей равнины, а желанное наше слово такое, чтобы от него, как от солнца, равнина покрылась цветами» (2, 547).

В какой-то мере путь Пришвина был схож с эволюцией Н. Бердяева, С. Булгакова, С. Франка и др.: от увлеченности марксизмом в молодости в конце XIX в. к его отрицанию уже в первых годах XX в. Но если авторы «Вех» в большинстве своем прямо обратились к христианству, а то и к церкви, став крупнейшими деятелями религиозно-философского ренессанса, то Пришвин, «комсомолец XIX века», как он сам себя называл, освободился от марксистской схемы через «многообразие европейской жизни», с которой он встретился во время учебы в Германии, через любовь и творчество как мощную сублимацию несостоявшегося личного счастья («свою невесту-мечту увидел воплощенной в самой жизни» — 3, 9). Вторглась настоящая, не доктринерская жизнь, захватывающая, многоцветная, открылись природа и родина — и все это изгнало превращенную социалистическую эсхатологию, марксистский хилиазм с его пролетарским мессианизмом, классовым отбором, катастрофическим прерывом эволюционного развития, скачком в за-историю... Хотя Пришвин участвует в работе петербургского Религиозно-философского общества, общается со знаменитыми его деятелями, пишет книгу очерков о русских сектантах «У стен града невидимого. Светлое озеро» (1909), по своему, из народных исканий по-

дойдя к проблематике русского религиозно-философского возрождения, прямое обращение его к православию и церкви происходит только в 1940 году под влиянием Валерии Дмитриевны Лебедевой, ставшей его второй женой¹³.

Но и до того в своей внутренней жизни дорабатываясь до собственного органического мировоззрения, Пришвин постоянно опирался на образ Христа, важнейшие моменты Его учения. Он много размышляет о Христе и в своих дневниках первых послереволюционных лет, вдумываясь и вчувствуясь в различные лики Его земного служения: «кроткий (начальный период), гневный (горе вам, книжники!), трагический (чувство конца)», усваивая и главную истину Его Богочеловеческой природы («Сын человеческий был посредник между небом и землей, между творцом мира и высшею обезьяной» — 21 декабря 1919, с. 344), воистину поставляя Его как центрообраз своей личности. Мысль писателя движется, обдумывая оппозицию религиозного подхода к жизни и его социалистического суррогата: «Социализм — явление отрицательное, он говорит, что нельзя так жить, а как жить, может научить только религия», единственный «путь к сочетанию» (3 августа 1921, с. 198), к примирению всех расколов и антагонизмов (классовых, национальных, половых и др.). Правда, и в революционном социализме он видит «момент жизни религиозной народной души», «бунт масс против обмана церкви», претворение колоссальной энергии веры народа, который за внешними лозунгами, касающимися «земного, материального», «изнутри, бессознательно» действует «во имя нового бога» (8 января 1919, с. 211), человекобога. Пришвин четко различает две позиции: когда «человек идет за Богом, призывает человека Бог», это и есть богочеловеческая установка, как ее понимает активно-христианская мысль — человек призван стать орудием исполнения Божьей воли; и когда «кумира создает сам человек и, создав, исчезает в нем (не идет, а повинуется)» — установка человекобожеская, кумиротворческая, самозванская (см.: 28 октября 1919, с. 316).

Пришвинская оценка произошедшего в России так или иначе центрируется на сравнении утверждавшей себя большевистской идеологии с христианством, выступающих в явном противостоянии друг к другу по всем кардинальным для писателя пунктам: ненависть, борьба, убийство — и любовь, сотрудничество, восстановление ушедшего; человек-орудие, масса, легион — и личность, собор; внешнее, материалистическое устройство жизни — и внутренний рост, творческое восхождение в самой человеческой природе. «Их (социалистов.— С. С.) основное верование состоит в том, что, действуя на среду, они действуют на личность. Наоборот, христианское учение действует на среду через личность» (19 декабря 1920, с. 117).

Но и самый для писателя мрачный, первый послереволюционный период, когда то, что утверждалось, казалось «единственной в истории коммуной воров и убийц под верховным руководством филистеров социализма» (27 сентября 1918, с. 176), а сама Россия разоренной, опоганенной «великой пустыней, в которой живут и каждый день все больше размножаются звери»,— все же и эти годы оставались для многих, для лучших, для него самого «временем огненного крещения личности в подвиге любви, творчества человека» (28 сентября 1918, с. 178). Такое крещение проходит и герой «Мирской чаши». Да, он, сливаясь с автором, чувствует, что «не только Россия <...> в тупике, но и весь христианский мир <...> в тупике» (30 августа 1922, с. 265). Мотив «Христа неспасающего», бессильного со Своей проповедью любви и духа в мире голодного одичания, проходит в вихре различных голосов и в дневниках, и в «Мирской чаше»: «нельзя питаться духом голодному, голодный — это зверь, не может быть зверь христианином» (8 декабря 1919, с. 337), «и все бегут с креста, и сам Христос висит на кресте бессильный и маленький» (2, 508). К формулам европейского богоборчества («Бог умер», «убийство Бога») Пришвин добавляет свою формулу богооставленности: «Бог ушел!» (16 июня 1918, с. 105). С другой стороны, писатель рисует образ тотального дезертирства людей от осознания и исполнения христианской задачи в мире: «И все бегут с креста, одни бунтуют и бесчинствуя, другие просто забываясь в хозяйстве» (2, 508), забываясь в чреде засасывающих делишек от Дела главного...

Недаром такую ключевую роль начинает играть у Пришвина фигура левого, нечестивого разбойника, того, кто, вися на кресте рядом со Спасителем, присоединился к хору издевающихся над Ним голосов. Вся страна и народ являют собой этого левого разбойника: откровенно разбойничают, издеваются над «недоучкой, крохотным божиком» (Маяковский), попирая Его заветы и мораль. «Если ты бог, спаси себя и нас,— говорит уже не разбойник один, а миллионы мертвых в гробах и мертвых в живых, накопившихся за две тысячи лет ожидания» (2, 508). «Так всюду мы видим торжество левого разбойника» (2 января 1920, с. 6). Революция становится, может быть, самым острым кризисом христианства, понятого как ожидание чисто трансцендентного, внешне-могущественного разрешения драмы человеческого бытия: сколько же можно ждать! — «если бы ты был большой, <...> спас бы весь этот черный, пропадающий в обезьянстве люд» (2, 508).

Еще в пустыне, отказавшись на искушение сатаны обратить камни в хлебы, еще на кресте Своим молчанием и бездействием на вызов явить Божественную мощь, принудительно-властно покоряющую себе людскую свободу, Христос указывает, что истинная вера

предполагает свободное избрание Бога и нового преображенно-бессмертного порядка бытия (Царствия Небесного, с проповедью которого Он и пришел на землю). А Своими чудесами («делами», как Он их называл,— главное направление Его служения) Христос подавал образец истинно божественной, онтологической деятельности для будущего облагодатствованного человечества, что «больше сих сотворит» (Ин. 14:12). Именно в такой перспективе возможности и необходимости великого Дела, пока еще по-настоящему не опознанного и не принятого человечеством, рассматривает Пришвин метафизику такого существенного русского образа, как Обломов: «Никакая “положительная” деятельность в России не может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, из-за которой стоило бы лишиться покоя. <...> только деятельность, в которой личное совершенно сливается с делом для других, может быть противопоставлена Обломовскому покою» (15 апреля 1921, с. 166). А пока, как рассуждает Пришвин о России, где «моральное существование» принадлежало лишь крайностям — обломовскому покою и революционному максимализму, т. е. так или иначе предельно-метафизически ориентированным позициям, при неразработанности *средних*, социально-культурных, *нормальных* звеньев: «не могут быть все Обломовыми, не могут быть все максималистами, потому средний человек должен быть мошенником, плутом. Наша страна — страна плутов по преимуществу» (15 апреля 1921, с. 166).

Но сам герой «Мирской чаши», а за ним и автор, опровергают чистоту такой схемы. Пусть, плутуя каждый по-своему, все бегут с креста, пусть какой-нибудь Крыскин, «зажиточный огородник из городских мещан», жестко разделяет Евангелие, «притчу об утешении и обещании на том свете жизни легкой», и посястороннюю, дольную жизнь, где «жив человек единственно своим хлебом» (2, 535), не надеясь ни на какого Христа, не желающего сойти с креста и чудесно-осиянно спасти всех,— сам Алпатов избегает и обломовского покоя, и максималистской революционной псевдо-религии, веруя, что «есть же настоящий Христов путь спасения мира от проклятия» (2, 536). Его реакция на людей, на происходящее строится не по типу левого, а правого, благочестивого разбойника, кто в самой отчаянно-безнадежной ситуации — на позорном древе, в невыносимой муке, перед лицом скорой смерти — высек из себя искру покаяния и веры и явил заблудшему роду людскому на века путь к Божьему милосердию. В эпизоде с уверовавшим разбойником, кому Христос обещает уже вечером дня распятия оказаться с Ним в раю, дана великая надежда на искупление самого радикального зла в человечестве. Надо только сделать настоящее, от всего сердца, ума и

воли, движение навстречу Богу — и это самое трудное! И вот уже в привидевшейся Алпатову мистерии его похорон, в момент «последнего отчаяния» он, как правый разбойник, взывает: «когда же наконец моя мука кончится и я умру по-настоящему, не будет хотеться драться, и я прошепчу свое окончательное: “Помяни мя, Господи, егда приидеши во царствие Твое”» (2, 544—545).

Более того, происходящее с ним и в нем накладывается в повести на вечную Христову парадигму крестной искупительной жертвы. В приведенном в дневнике письме к Пильняку Пришвин отмечает, что у него комиссар Персюк «противопоставляется идеальной личности, пытающейся идти по пути Христа и распятого с лишением имени на похоронах “товарища покойника”. Правда я не посмел довести своего героя до Христа, но частицу его вложил и представил 19-й год XX века мрачной картиной распятия Христа» (6 сентября 1922, с. 265). Алпатов преодолевает и идейное озлобление на большевиков (зараженных ложной теорией), и житейское ожесточение на людей нового времени, кто унижал его человеческое достоинство (особенно ярко в эпизоде с раздачей в городе кислой капусты): «Все они не знают, что творят...» (2, 528), — повторяет он знаменитые слова распинаемого и прощающего Своим мучителям Иисуса. Свою голгофу — пусть и привидевшуюся ему в бреду — герой проходит в главе «Мистерия», а затем и вовсе исчезает из повествования, куда заступает как бы вместо него его второе «я», Савин.

А тем временем его антагонист Персюк отмечается еще одним, каиновым клеймом: убивает своего брата Фомку, связного из отряда местных повстанцев, борющихся против всех, «красных и белых», всех царей, президентов, «персюков», одним словом, «статуев», готовых закабалить их свободу, убивает без всяких эмоций, так... как «собаку». И свидетель этого убийства Савин, добиравшийся с крестьянским обозом сквозь заваленные снегом поля в музей усадебного быта, отмечает в своем ошарашенном впечатлении ту нагнетаемую в повести зыбкую («нет черты между землею и небом»), двоящуюся, призрачную, неверно-миражную атмосферу, что окутывает это время, это место и шире — всю вьюжно закруженную бесами Россию. «Что же это такое? — думает Савин, продолжая свой путь в одиночестве по глубоким снегам.— Сейчас был тут громадный обоз, и нет никого, был Фомка, и нет его, и человек был такой заметный Алпатов, и никто даже хорошо не знает, жив он или в могиле: умер — не удивятся, жив — скажут: объявился. И даже если он воскресший явится, опять ничего, опять: объявился» (2, 552).

В эпилоге выясняется, что уже нет и алпатовского музея, всюду разместились бесчисленные «комы»: исполком, культком, райком,

чрезвычайно... и Крыскин ожидает тут же средневековой экзекуции Персюка — посадки в ледяной амбар за неуплату контрибуции, и разговор его с Савиным замыкает евангельские лейтмотивы, Христовы параллели повести. Спорят, жив ли, али помер Михаил Михайлович, а воскреснет, так что... «Вот если бы он воскрес и спас нас от холодного амбара, это я бы признал...». «То же говорил разбойник Христу: “Спаси себя и нас”, — указывает теперь уже Савин, а не Алпатов Крыскину. «И говорил правильно, оттого что ему жить хотелось на земле, а не на небе» (2, 553) — так и остался на своем огородник, а за ним и миллионы людей, солидарных с левым разбойником... Кризис восприятия христианства, Христовой жертвы за мир подтверждается вновь и вновь. Но путь Алпатова (и Савина) не теряется во мгле катастрофического времени. Суть повести, сконцентрированная в ее названии, неожиданно в самом финале раскрывается с новой глубиной.

В шестой, срединной главе повести, носящей название «Чан», где в болотных зарослях гонят крестьяне в огромном котле самогон, «большой чайный стакан <...> вонючего спирта», который с содроганием ужаса проглатывает Алпатов, превращает для него этот котел с его «ужасным напитком» в нечто символическое: «Кажется, свергаешься в огромный кипящий чан, заваренный богом черного передела русской земли. В том чану вертятся и крутятся черные люди со всем своим скарбом вонючим и грязным, не раздеваясь, не раздеваясь, с портянками, штанинами, там лапоть, там юбка, там хвост, там рога, и черт, и бык, и мужик, и баба варит ребенка своего в чугуне, и мальчик целится отцу своему прямо в висок, и все это называется *мир*» (2, 515—516).

Этот образ «кипящего чана» писатель вспоминает еще в своем дневнике от 30 января 1918: броситься в такой чан общей народной жизни, вывариться в нем — значит, как понимает Пришвин, умереть со своим «я», «превратиться в безличное, бессловесное», «Мы восточное» и воскреснуть «вождями народа», как приглашал в свое время интеллигентских богоискателей некий член секты «Начало века», «отколовшейся от хлыстовства». «Я думаю сейчас о Блоке, — объясняет Пришвин, — который теперь, как я понимаю его статьи, собирается броситься или уже бросился в чан» (30 января 1918, с. 26). 16 февраля 1918 года в газете «Воля страны» появилась статья Пришвина «Большевик из “Балаганчика” (Ответ Александру Блоку)», где он резко полемизировал со статьей поэта «Интеллигенция и революция»: слышать у края «кипящего чана» взбаламученной, одичавшей, беснующейся русской жизни какую-то там «музыку революции» кажется ему дурным романтизмом «кающегося барина».

Здесь же в повести этот чан влечет за собой другой, близкий образ — чаши *мирской*, как чаши *мира сего*, погрязшего в рутине, темноте, слепоте, грязи, и Алпатов чувствует вину перед простыми людьми за своей страх «испить до конца всю эту чашу мирскую».

В эпилоге происходит уже какое-то чудесное преобразование этого образа. В страшную ночь после убийства Фомки в доме, где хрипел замерзавший в амбаре Крыскин, Савин увидел во сне «свою собственную душу» «как чашу, из нее пили, ели и называли эту душу МИРСКОЮ ЧАШЕЙ» (2, 555). (Кстати, это был сон самого Пришвина, запечатленный им в дневнике 1919 года.) Так из чаши мира сего она обернулась жертвенной, *евхаристической* чашей души человека, отдающего себя другим людям.

Пришвин находил свой путь «в светлую сторону», к людям, к внутренней свободе, несмотря на все внешние обстоятельства, исторические и социальные,— он начал выстраивать удивительно светлое и радостное видение мира, лежащее *за и над* превратностями и блужданиями тех или иных периодов и эпох. Еще в записи без даты 1914 года он осознает доминанту своей природы: «И вообще моя натура, как я постиг это: не отрицать, а утверждать; чтобы утверждать без отрицания нужно удалиться людей установившихся, жизнь которых есть постоянное и отрицание и утверждение; вот почему я с природой и первобытными людьми» (с. 116). Так Пришвин выбирает себе ту среду: природа и близкие к ней люди, где ему легче, органичнее и утверждать, и вести к свету и добру. В своей внутренней полемике с Ивановым-Разумником он отстаивает достоинство тех миллионов простых людей, «которые размножаются и хотят непременно быть счастливыми на земле», отказываясь называть это «буржуазностью или мещанством» (15 февраля 1922, с. 237). На фоне катастрофической, гибельной истории, рационалистически-схематичной, деспотической идеологии остается надежда более всего на самое жизнь, натуральную, низовую, ее волю продлиться, а там и вновь упорядочиться, усложниться,— одним словом, на органическое самосозидание. Оттого все более зреет в нем выбор отражать в своих произведениях самую скромную жизнь, простого человека, до которого никому нет дела, кто незаметно проходит по земле, не оставляя, как *великие и большие*, лично запечатленных следов на изучение потомкам. Таков, можно сказать, философский импульс писателя к выбору своего документального, взятого прямо из жизни со своим реальным именем и судьбой, маленького героя: «Не дам я тебе от нас исчезнуть! Живи, любимый человек, живи!», хотя бы для начала в моих вещах! Также как излюбленная им миниатюра прямо с природы припиливает на художественную вечность летящий миг жизни, пейзаж, состояние природы, ее обитателей,

сценку, диалог, промелькнувшую мысль! Новое единство выстраивается писателем в синтезе большого и малого: восчувствия большого космического времени, планетарного ритма жизни и вместе — вникания в самое элементарное, малое, теплое, осязаемое, первичные атомы жизни, любовной обращенности к любому существу и фрагменту бытия.

Сквозь отчаяние, мрак, потерянность, досаду и скорбь он прорывается движущей силой жизни и любви: «Я люблю и все мертвое оживает, природа, весь космос движется живой личностью». Его перестает пугать видимое торжество зла. «Надо знать время, когда зло является единственной *творческой* силой, все разрушая, все поглощая, оно творит невидимый Град, из которого рано или поздно грянет: — Да воскреснет Бог!» (20 февраля 1919, с. 248). Уже в дневниках первых послереволюционных лет, когда критическая желчь Пришвина, казалось, была так распалена и разлита, он постепенно приходит к убеждению в онтологической неабсолютности зла, его невольном служении добру, в способности человека превращать зло в добро, в необходимости терпеливо искать и возвращать в зло задатки такого превращения. Позднее в дневнике 1930 года (14 октября) он четко сформулирует: «Что такое творчество? Борьба со злом в первую очередь, но именно не борьба как отрицание, а борьба как переключение направления действующей силы зла, вследствие чего зло и превращается в добро»¹⁴. Это тот фундаментальный пункт, без которого была бы невозможна и «философия общего дела», и русский космизм, и оптимистическая мысль Пришвина.

Конкретно и в том, что он называет «путь коммунизма», писатель пытается, «где только возможно, указать на творчество, потому что если даже коммунизм есть организация зла, то есть же где-то, наверно, в этом зле протоки к добру: непременно же в процессе творчества зло переходит в добро» (18 июля 1930)¹⁵. Помогала ему так взглянуть на свою эпоху особая эволюционно-философская *оптика*, близкая Вернадскому, русскому космизму вообще. Самый *недостаток*, нужду, гнет внешних обстоятельств человек как новый вид в природе, особенно обделенный естественными преимуществами (где у него, скажем, шерсть или клыки?), превратил в импульс к развитию, к творческому преодолению, так и особый пресс, ущемления эпохи Пришвин рекомендовал каждому обратить — вопреки! — в побуждение к внутренней стойкости и росту: «Конечно, все это нынешнее свержение личностей и всяких зародышей авторитета — для настоящей личности нечто вроде пикировки (подщипывают корешки, чтобы через это раздражение капуста лучше росла). И вот задача каждого из нас — научиться так выносить “чистку”, чтобы чувствовать не внешнюю боль, а радость внутреннего роста.

Вот это все, все, мои друзья, зарубите у себя на носу как основное правило, силу, оружие и вообще условие непобедимости (бессмертия) личности человеческой и вместе с тем торжество человека всего во всей природе» (3 марта 1932)¹⁶.

Есть произведения, возникающие от уязвленности, гневной воспаленности души, вспомним знаменитое радищевское: «Я взглянул окрест меня, душа моя страданиями человеческими уязвлена стала»¹⁷. Пришвин же утверждает, что поэзия его (как и настоящая поэзия вообще) растет из особой, открытой им в себе глубинной целины, не знающей плуга обид, из той части души, которую писатель удивительно называет «простой, безобидной и неоскорбляемой», недоступной «претензиям и счетам»¹⁸. Из этого как бы *детского места* в душе, до которого он как художник сумел *смириться*, из его неоскорбленного, творческого «я» и родилось уникальное, укрепляющее сокровенные источники надежды и добра искусство зрелого Пришвина.

Творчество жизни

В 1923—1928 годах создается значительнейшее произведение Пришвина, автобиографический роман «Кашеева цепь», — автор возвращается в прошлое Михаила Алпатова, героя «Мирской чаши». «Кашеева цепь» вместила и лирическое переживание детства, быта, среды, и роман воспитания героя, его блужданий, кризисов и прозрений, конечного выбора себя в природе и родине. Но самый заветный, «безумный» выбор маленького Курымушки связан с его мечтой освободить всех людей, прошедших, настоящих и будущих, от крепко сковавшей их цепи зла и смерти. В детской грезе на него «с голубых полей смотрят все отцы от Адама с новой и вечной надеждой: “Не он ли тот мальчик, победитель всех страхов, снимет когда-нибудь с них Кашееву цепь?!”» (2, 53). Эта мечта проходит через весь роман, выражаясь исключительно поэтическими, даже музыкальными средствами лейтмотива. Ведь в реальном объеме жизни героя она лежит малым, еле заметным горчичным зернышком в сокровенных глубинах его сердца. Его увлекает поток жизни: он становится марксистом, увидев в марксистской теории «железную формулу» своих чаяний «мировой катастрофы», призванной чудесно преобразить мир, проходит испытание тюрьмой, учебой в Германии, первой идеальной любовью, отказывается от догм своей новой материалистической веры и раскаявшимся блудным сыном возвращается к отчому дому. Но сердечная мелодия жива и вдруг пронзает нестерпимой жалостью к какому-нибудь «несчастному дереву», каждому существу мира, обреченному погибнуть в тисках природного закона, и «является еще такое сиротливое чувство

конца, и потом щемящая серая дума о невозможности все так оставить, как есть, и на этом устраивать свою жизнь». И снова, и снова эта мелодия напоминает ему о главной цели: «полного избавления от Кашеевой цепи несчастных, заключенных и осужденных всюду в поте лица добывать себе хлеб и в болезнях рожать новых и предвечно проклятых людей» (2, 229). Пробиваясь временами поэтической струйкой из толщи авторского переживания жизни и истории, этот лейтмотив мог затеряться среди различных голосов романа. Но Пришвин сознательно усиливает наш слух к нему, вынося образ этого лейтмотива в название всего произведения¹⁹.

В «Кашеевой цепи» улавливается федоровский, активный поворот в отношении к «главному врагу» — смерти, осуществляется он здесь однако лишь в глубоко внутренней, потаенной сфере автобиографического героя. Пришвин всегда боялся преждевременного обнародования, тем более громогласного, пока *не вмещающихся* истин, «досрочных мечтаний», хотя и примеривался к ним. Так в сохранившемся первоначальном плане романа было и такое: «Звено б-е. Воскресение отцов». А в последнюю третью книгу «Кашеевой цепи» (где автор собирался довести Алпатова до жизненного поворота, когда тот «понял себя как художника») наряду с другими характерными для эпохи культурными деятелями Пришвин хотел «непреренно <...> поставить ученика Федорова и сознательного последователя (Горского)»²⁰, с которым он общался в 1920-е годы, то есть прямо ввести федоровскую тему в контекст духовных исканий своего времени.

Но вместо этой третьей части в 1929 году «Новый мир» печатает «Журавлиную родину. Повесть о неудавшемся романе», прихотливо свободную, органически вырастающую — в живых картинах, сценках, мыслях — художественную рефлексию писателя над несостоявшимся завершением «Кашеевой цепи». Это была вещь для писателя принципиальная, кристаллизовавшая ту присущую ему раскованную, *натурную* форму повествования, в основе которой, так или иначе, то более, то менее отчетливо лежала исходная дневниковая запись в многообразии своего малого жанрового оформления от подслушанного диалога или рассказа, запечатленной сценки или картины природы до размышления на определенную тему и философско-лирического обобщения. Но главное — именно здесь в ясных очертаниях выступило новое, зрелое качество его мировоззрения *всеединства* с универсально понятой идеей творчества. Вместе с предшествовавшими «Родниками Берендея», 1925 (позднее вошли в «Календарь природы») и повестью «Жень-Шень» (1931—1933), «Журавлиная родина» уже дает возможность выстроить цельное мировидение писателя, близко соприкасающееся с установ-

ками русского космизма. И конечно, ценнейшим уточняющим и углубляющим материалом при этом являются дневники Пришвина.

Поэтому, прежде чем переходить к анализу его миропонимания, остановимся на основной, жанровой матрице пришвинского творчества, которая имеет прямое отношение и к самому типу его «сердечной мысли». В предисловии к поэме «Фацелия» (1940), написанном для последнего издания своих избранных сочинений Пришвин отмечал: «С начала писательской работы я веду дневники, но только к тридцатым годам дневниковые записи вылились в законченную форму поэтической миниатюры»²¹. Из таких философско-лирических миниатюр, целиком извлеченных из дневников писателя, состоят его произведения «Календарь природы», «Фацелия», «Лесная капель» (в последние годы жизни им готовилась книга «Глаза земли», из дневниковых записей различных лет), не говоря уже о *дневниковых* элементах других его вещей. Эти произведения явили Пришвина мастером афористической прозы, особого жанра, редкого в русской литературе. «Я не первый, конечно, создатель этой формы, как не я создавал форму новеллы, романа или поэмы, но я приспособил ее к своей личности, и форма маленьких записей в дневник стала больше моей формой, чем всякая другая» (10 июня 1940; 8, 371).

Пришвин, действительно, не изобретал этой формы. В новоевропейской литературе классические каноны афористической прозы были выработаны еще французской литературой XVI—XVIII веков (Лабрюйер, Ларошфуко, Вовенарг и др.). И хотя у Пришвина существовали более близкие по времени жанровые предшественники (В. В. Розанов) и нет сведений, что Пришвин прямо учился у французских афористов, существует внутренняя логика жанра, объясняющая *органическое родство* с ним того или иного автора. Начнем с того, что классическая афористическая проза вовсе не включает в себя одни афоризмы, как можно предположить по ее названию, а целый сноп малых художественных форм, таких как сценка или диалог, списанные с природы, портрет, картина природы, свободное размышление, небольшое философско-поэтическое эссе и, наконец, собственно афоризм. Все эти малые формы мы встречаем в рассматриваемых книгах Пришвина. Вспомним еще, что на своей французской родине это собрание малых жанров называется моралистической прозой и принадлежит сфере не только художественной, но и философской литературы, позволяя органично соединить философию с литературой.

Герцен писал о выразившемся в моралистической литературе «воззрении свободном, основанном на жизни, на самомышлении и на отчете о прожитых событиях», которое «говорило довольно понятным языком и часто занималось вопросам обыденной жизни»²².

Писатели-моралисты обращены к человеку, стоящему перед вечными проблемами жизни, взаимоотношений с окружающими, природы, зла, смерти... Особый характер такой не наукообразной философско-этической мысли, бегущей педантически-системного изложения, укорененной в личное переживание и моральное осмысление реальности, потребовал для своего выражения художественной формы, породив свой жанр.

Не случайно, что именно Пришвин как бы заново создал в русской литературе XX в. традицию афористической прозы. Она была прирождена самому типу его творческой личности. Жанрообразующий принцип, отвечающий потребности лично-субъективного, философически-нравственного претворения моментов, «капель» действительности и мысли художника, здесь налицо. Само неудержимое обращение к подобному жанру всегда определяется наличием у писателя той или иной *мудрости*, в которую он верит и которой — как он этого ни скрывает — хочет научить своего читателя. Дневниковая запись Пришвина и рождающаяся из нее миниатюра часто стремится в завершении к некоему афористически поданному *уроку*, а что такое афоризм, в который стягивается острое мысли писателя, как не отточенная до непререкаемой убедительности, *повелительная* своей красотой и точностью оценка вещи, человека, явления!

В своих дневниках Пришвин не перестает вести все углубляющееся размышление над собственным дневником как жанром: что это такое для него, почему и зачем?.. Смысл и суть этой заветной своей творческой затеи, в которой мысль и дух неразрывно сочетались с самой материей его жизни, он в конечном итоге понял как нравственно-религиозное дело, движимое глубинно христианским и даже активно-христианским пафосом: «Идея дневника. В дневнике можно понять теперь уже общую идею: это, конечно, творчество жизни в глубочайшем смысле с оглядкой на аскетов, разделивших дух, как благо, от плоти — зла. Дневник этого не разделяет, а именно утверждает как самую святость жизни акт соединения духа и материи, воплощения и преображения мира» (30 января 1943 г.; 8, 433).

Пришвину достаточно долго при жизни отводилась в литературе роль «певца природы», отсиживающегося в цитадели природного и «космического аполитизма» («алпатовщина» — одним критическим клеймом). Его книга философско-лирических миниатюр «Лесная капель», созданная в начале 1940 г., начала печататься в осеннем номере этого года в «Новом мире», но была приостановлена критическим разносом в том же журнале за «несвоевременное обращение к цветочкам и листикам» (вышла отдельным изданием в 1943 г.). Насколько иначе сам Пришвин смотрел на свою работу, свидетельствуют его письма к редактору журнала В. П. Ставскому:

«Борьба за “Лесную капель” для меня есть такая же борьба за Родину, как <...> борьба за ту же Родину на фронте» (8, 726).

Пришвин все время подчеркивал, что он «выбрал <...> медленный, какой-то тележный этнографический путь в литературе», что ничего не выдумывает, а буквально «по натуре», чаще всего в природе, живописует увиденное «словами и фразами», как художник «красками и линиями» («Охота за счастьем», 1926; 3, 14, 16). Прекрасно зная и любя природу, лес и его обитателей, писатель сумел передать жизнь природы в уникальном единстве научной точности и поэзии. Но — главное — он нашел в природе свой язык сравнений, уподоблений, образов для выражения человеческой мысли и души. «Так мало-помалу я стал вместо библиотеки посещать поле и лес, и оказалось — там читать можно также, как в библиотеке» (19 апреля 1929; 8, 206). Глубоко спрятанное, опасливо вытесненное, «неизвестное в себе» он находит «в ближайшей <...> природе», идя от наблюдений в ней к прозрениям в жизнь человека и даже в его высшее предназначение. «Видение души человека в образах природы» он и считал своим реализмом. А поскольку природа — одна из основных данностей мира, то и подобный язык отмечен у Пришвина особой чистотой и *первичностью*.

Вместе с тем — движение тут встречное, взаимонаправленное: и от природы к человеку, и от человека к природе: «метод мой догадываться о жизни природы по себе» («Журавлиная родина», 3, 111), ведь в природе «действительно содержится родственный человеку, осмелимся сказать, культурный слой» («Мой очерк», 1933; 3, 8). Сверяя в «Журавлиной родине» свой путь развития личности, взросления сознания с опытами «самообожествления и последующего богоискательства» известной ему эпохи, он видит его в направлении противоположном: культивировать то, что «в этом “я” было общего всему миру» с тем, чтобы выйти «к открытому морю органического творчества» (3, 66—67). Там же, определяя своего героя и себя в классическом кругу Толстого, Лермонтова, Гончарова, Чехова в их подходе к коллизии *человек и природа*, он усматривает у них «неизбежность разрыва сознания и бытия», когда сознание является в образе рафинированного, культурного персонажа, а бытие в лице некоего естественного человека, вроде Максима Максимовича или деда Ерочки. Его новаторский замысел в вечной теме противостояния развитой личности и природного строя бытия в том, что он попытался через себя осуществить примирение сознания и бытия. Новый тип героя родился в его творчестве простым, но эффективным способом: он самого себя соделал этим героем (автобиографическая основа всех главных его персонажей), синтезировав в своей личности (и героя) городского интеллигента и дитя природы: «до-

биться, чтобы Ерощка целиком вошел в творческую личность Алпатова-инженера, и показать, что само сознание питается бытием и в творческом ритме сливается с ним» (3, 52).

В повести «Жень-Шень» описан момент экзистенциально-философского открытия героем глубинной реальности бытия, явленный ему как настоящее *откровение* всеединства: «После того я лег на камень и долго слушал; этот камень-сердце по-своему бился, и мало-помалу все вокруг через это сердце вступило со мной в связь, и все было мне как мое, как живое» (4, 19). Все разделения, родовые рубрики природы: растения, животные, люди, минералы — всё «как бы расплавилось, и всё мне стало как свое, и всё на свете стало как люди» (4, 19). То, о чем отвлеченно толковала русская религиозная философия всеединства, тут явилось в остром, живом, безусловно-убедительном для героя переживании,— и оно становится отправной точкой его дальнейшей жизни: «Был я бродяга, но теперь я прострелен насквозь, и от этого через боль свою я везде чувствую одно и то же: мне везде теперь родина, в чем-то этом моем все существа на земле одинаковы, и нечего больше теперь мне искать, никакая перемена внешняя туда, внутрь меня не принесет ничего нового. Не там родина, думалось мне, где ты просто родился, а вот родина, где ты это понял» (4, 20).

В свое время учение о живом веществе, влияние которого на Пришвина нигде так не чувствуется как в «Жень-Шене», тоже явилось Вернадскому как озарение и открытие летом 1917 г., можно сказать, в естественной лаборатории, на лоне природы, в кишении тварей (таком же, как в Маньчжурской тайге, описанном в повести) на хуторе в Шишаках под Полтавой. Собственно, все его учение о биосфере, новые введенные им понятия-термины, такие как *всюдность* жизни, *давление* жизни, *скорость* ее, *сгущения* жизни, так убедительно художественно раскрытые в «Жень-Шене», были им разработаны этим летом. Он пережил состояние высочайшего подъема и вдохновения, какое, может быть, только однажды выпадает творцу. А в последующие три года уже додумал и сформулировал новое биогеохимическое мировоззрение. Оно дало ему такую неожиданную натурально-онтологическую оптику на все в мире, даже на происходившие тогда в России невиданные социальные потрясения, которая помогла ему лично пережить период тягчайших житейских испытаний. И не только пережить, а превратить его по существу в самый плодотворный творческий этап своей жизни. Нечто подобное произошло и с Пришвиным в советские годы, после того как он стал на камень своей веры, своего нового восчувствия и видения мира, и его не могла уже поколебать «никакая перемена внешняя».

Всем своим творческим существом Пришвин исповедует филосо-

фию всеединства, как соединения всего со всем, как единства и родственной связи существ мира. Во главу угла своего видения он ставит чувство родства не только с людьми, но шире — со всем миром. В такой редкой интенсивности и всеохватности это чувство было особо благодатно дано его личности. «На скромной нашей земле <...> одна была у меня широкая радость — встречать везде и всюду родных» («Журавлиная родина», 3, 141). То, что в «Мирской чаше» называлось «любовью различающей», теперь получает имя «родственного внимания»: это такой проникающе-любовный взгляд на природу, который различает в ней «лицо самой жизни, будь то цветок, собака, дерево, скала или даже лицо целого края» («Мой очерк», 3, 8), и в каждом — «своя судьба, своя борьба» (8, 401). «Люди, животные, растения, реки — все это я просматриваю как бы до дна,— объясняет писатель в «Журавлиной родине»,— где их индивидуальность исчезает и воскресает личностью не в механическом смещении всех, а в ритмической связи с другими» (3, 35). Все объять, всему уделить родственное внимание, обернуться глазом, ухом, сердцем, умом, всем в себе ко всему в мире — основа творческого акта у Пришвина, и способность к «бесконечному расширению» такого внимания — показатель истинного художника. В луче родственного внимания окружающая природа предстает собором твари, связанной узами единства и родства.

И тогда судьба клавдофоры, шарообразной, бархатно-зеленой реликтовой водоросли, которая неминуемо погибнет, если Алпатов осушит болото, чтобы создать людям прекрасную Золотую луговину, перевешивает устроительные (с понятным актуальным намеком!) проекты героя. Так и не получилось у автора предполагаемое завершительное действие романа: он и его герой отказываются строить на жертве «одного растительного существа, необходимого для понимания отдаленных веков, жизни планеты и через них грядущего» («Журавлиная родина», 3, 148).

Пожалуй, именно идея *единства* («человек существует на земле вовсе не из-за себя, а для единства», 3 мая 1932, 8, 244; «сознание творцом цельности, единства в происхождении мира, связи себя самого со всеми живыми и мертвыми», 3 июля 1930, 8, 215) и *родства*, повернутая более всего к необходимости его восстановления в полном объеме (задача человека — «согласование враждующих частей»), более всего подводят Пришвина-мыслителя к русскому космизму. Вся свою «Философию общего дела» Федоров строил на идее родства как самой фундаментально-неотменимой, глубинно-натуральной связи между сынами и дочерьми человеческими, осознавшими свой долг перед умершими отцами и матерями, а восстановление родства и единства на новой высшей ступени ставил зада-

чей пришедшему к совершеннолетию, в «разум истины» роду людскому. Для Вернадского первая, «самая реальная» связь человека с целым жизни — как раз его включенность в последовательно разворачивающийся эволюционный ряд живых форм и, наконец, в цепь человеческих поколений. Это — «глубокий природный процесс, неизменный и необходимый для жизни»²³.

Русский космизм близок Пришвину своим отказом от объектно-инструментального, покорительного отношения к природе, попыткой выдвинуть подход организмически-родственный, подчеркивающий целостность природы, где человек лишь ее часть, хотя и ведущая. «Биосфера» Вернадского, столь обрадовавшая Пришвина и научно укрепившая его в своем видении, развивала понятие жизни как организованной совокупности живого вещества, исходя из которого можно понять ее конкретное явление. Об этой же *включенности* «в общую связь» каждого природного существа постоянно размышляет писатель. Именно Вернадский отверг старый биологический подход, преимущественно державший в своем исследовательском фокусе тот или иной живой организм, выделенный из окружения, из сферы живого, фактически раздвинув понятие среды до всего космоса, формирующего, *лепящего* своими излучениями самый облик живого, всей земли. Научное и вместе поэтически вдохновенное, планетарное видение Вернадским живого вещества земли, бесчисленных «трансформаторов, переводящих космические излучения»²⁴ во все другие формы энергии, неудержимого напора, давления, растекания жизни, ее «всюдности», чувствуется на многих страницах книг Пришвина, и особенно в «Жень-Шене» с его картинками кипучей, преизобильной жизни заповедного маньчжурского края, с его раздумьями о большом планетном времени в сравнении с малым, «быстреньким» временем человека и каждой природной индивидуальности...

Своим читателям Пришвин стремится передать и то чувство разомкнутости Земли во Вселенную, как необозримую среду, в которой плывет наш космический земной корабль с нами — его пассажирами; именно такое *космическое чувство* призывал пробуждать с самого детства автор «Философии общего дела»: «и мне кажется тогда, будто я путешествую вокруг солнца и корабль мой — Земля. <...> Мы все воспитались в сознании жизни на плоскости и в неподвижности, не учитывая в своей обыкновенной жизни головокружительный полет нашей планеты...» («Календарь природы», 3, 345). Как звучат у Пришвина и федоровские мотивы космической регуляции, заселения и преобразования сознательной жизнью *горячих* и *холодных* астрономических тел Вселенной: «Мало того! У нас есть надежда, что когда-нибудь мы им поможем, горячие отведем, холод-

ные подведем к горячим, чтобы у них началась наша жизнь. Какое тогда откроется над мертвой вселенной одухотворенное человеческое небо!» («Моя астрономия»).

В 1920—1930-е годы Пришвин редко так буквально конкретизирует вопрос о творчестве человека, ставя его лишь в самой общей философско-поэтической форме, говоря разве что, как в «Жень-Шене», о необходимости синтеза *культуры* и *природы*. Ключевым словом для мировоззрения Пришвина всегда было — «творчество жизни», его он понимал самым широким и вместе как бы восходяще-ступенчатым образом. Это и то непрерывное творчество, что идет в самой природе («творит всякое живое существо, достигающее цели в общем деле путем ограничения жизни своей индивидуальности» — «Журавлиная родина», 3, 34), и творчество человеком самого себя (в «высшее существо, для которого я расчищаю путь» — 3, 34), и «творчество человека как организация природы, материи в интересах человека», или говоря словами Федорова, регуляция природы как «внесение в нее воли и разума». Самая замечательная идея, которую высказывает Пришвин в эти годы, близкая ноосферным интуициям русского космизма, это идея *согласования* всех этих творческих потоков, согласования «творческого процесса бытия в природе, сознания человечества и направляющей воли личности»: «Спасать мир надо не гуманизмом, который выродился в кичливость человеческой культуры над бытием, а согласованием творчества своего сознания с творчеством бытия в единый мировой брачно-творческий акт» («Журавлиная родина», 3, 62). И если русская религиозная мысль выдвинула идею богочеловечества, сотрудничества Божественных и человеческих энергий в деле спасения мира, так сказать, идею *богочеловечесотворчества*, то у Пришвина в конце 1920-х годов — начале 1930-х акцент сдвинут на *природочеловечесотворчество*. Кстати, федоровская регуляция природы также должна идти как бы из самой природы, ресурсов и сил ее *творящего стана*, умело направляемых и преобразуемых человеком, т. е. предполагает своего рода природочеловечесотворчество.

«Страстное чувство земли», (его «геофилия», по определению Горького), «любовное внимание ко всем существам» (3, 454), «понимание природы как зеркала души человека», столь напряженно и разнообразно переданные в творчестве Пришвина, обнаруживают в нем не столько пантеиста, каким он может показаться поверхностной оценке, сколько человека, близкого народно-христианскому, «софийному», по определению Г. П. Федотова, взгляду на природу. Исследуя религиозную космологию русского народа (на материале духовных стихов), Федотов находит в ней такие черты, которые мы встретим у Пришвина: это и святое отношение к «матери-

земле», «хранительнице нравственного закона — прежде всего закона родовой жизни», и «родство кровное и духовное», связующее всех ее детей, и «космическая окрашенность», и материально-телесное единство человека и мира (см. у Пришвина: «постепенно на рассвете мир является, как тело мое, и все мое тело, как дом восходящего солнца» — «Журавлиная родина», 3, 89), и то сближенное «расстояние между Творцом и тварью», что «связывает нераздельно божественный и природный мир» и является собственно софийным признаком. Кстати, Пришвин прямо заявлял свою опору на народное восчувствие природы и жизни, вообще на народное творчество, фольклор, который ему представлялся самым ценным в национальной культуре. Выделяя «основной мотив тихого, музыкального, обращенного внутрь созерцания», свойственного народно-религиозному переживанию природы (удивительно подходящего Пришвину!), Федотов говорит о двух крайностях, отбрасываемых народным восчувствием природы: «опасность бесцельного созерцания» и «противоположный ему идеал бесконечного любования»²⁵. Так вот Пришвин никогда не предавался «бесцельному созерцанию» и всегда издевался над «бесконечным любованием», считая его прекарнодушно-«дачным», поверхностным подходом к природе.

Как русский духовный стих видит и святость, и красоту природы, земли, мира, но и «порчу» в природном способе бытия, вошедшую в него с грехопадения, так и у Пришвина природа двойственна: она и прекрасна, как собор твари, и в каждой выглядывает свое *лицо*, и лежит на нем отблеск божественного творения (на деревьях, цветах особенно), и вместе это все же падшая, несовершенная природа, в ней и взаимное пожирание, и мимолетность индивидуального существования, и любовь искажена гримасой слепо-страстной, самоубийственной, роковой силы.

При всей любви Пришвина к природе он умеет обнажить сущность ее закона, как основанного на борьбе, пожирании и смерти, не менее отчетливо, чем Заболоцкий или Платонов. Горький точно указал на эту философскую пронизательность взгляда Пришвина, когда писал, что в его книгах он не видит «человека коленапреклоненным пред природой». Что Горький здесь имел в виду именно природный принцип бытия, тут же недвусмысленно раскрывается им самим: «Я очень долго восхищался лирическими песнопениями природе, но с годами эти гимны стали возбуждать у меня чувство недоумения и даже протеста. Стало казаться, что в обаятельном языке, которым говорят о “красоте природы”, скрыта бессознательная попытка заговорить зубы страшному и глупому зверю, Левиафану-рыбе, которая бессмысленно мечет неисчислимые массы живых икринок и так же бессмысленно пожирает их»²⁶.

Вот одна из «прелестных» картинок природы, изнанку которой демонстрирует нам Пришвин: бабочка, раскинувшая крылышки на цветке мяты, в которую незаметно для глаза впился паук и высосал ее. «А мимо проходили дачники и говорили: какая природа, какой день, какой воздух, какая гармония! Не ясно ли, что природа никак не гармонична, это в душе человека рождается чувство гармонии, радости, счастья» («Мертвая бабочка»). А как пронзительно изображен Пришвиным в «Жень-Шене» брачный пик жизни оленей, безобразный в его слепом неистовстве, этой «ужасной болезни», когда природа ими безраздельно владеет, часто обрекая на гибель в схватке с соперником. Вот как описывает он «ужасное чудовище», в которое превращается грациозное и величественное создание: «Давно ли я видел этого оленя таким прекрасным, и вот он теперь весь в грязи, весь измызганный, сокращающий судорожно мышцы на животе, огромная, раздутая от постоянного рева шея, налитые кровью глаза».

Философская миниатюра, следующая за «Мертвой бабочкой» в книге «Глаза земли», развивает и углубляет ее тему: «В природе то, что у человека считается постыдным: борьба за существование, пол, бешеная злоба и все прочие прелести бытия — обнажены. Спрашивается: почему же мы, входя в природу, чувствуем радость? Мы в природе соприкасаемся с творчеством жизни и соучаствуем в нем, присоединяя к природе прирожденное нам чувство гармонии» («Сила единства»). Тут излюбленная мысль Пришвина: мы сами вносим гармонию в природу, или, точнее говоря, поскольку в природе ее способ существования осуществляется бессознательно, инстинктивно в замкнутом круге уравновешенного в себе целого, то подобное зрелище обладает для человека *эстетической* привлекательностью. Но *нравственное* проникновение в природу рождает совсем другое отношение. В «Фацелии» большой элегический пассаж, посвященный кратковременности индивидуального бытия в природе, тому, как растения уходят на удобрение, «переходят в новую зеленую жизнь», заканчивается признанием невыносимости, невозможности *такого* для человеческой личности: «Страшно представить себя вместе с ними: понять ценность свою в таком обращении природы». И стоит при этом выделить кого-нибудь в природе индивидуально, облюбовать «родственным вниманием» ну хоть вот этих сестер-березок, «как все, избранное мною, так же, как и я сам, не совпадает с удобрительной ценностью их предшественников».

Пришвин различает два различных типа творчества, две силы: «одна размножение, как творчество природы, и вторая — творчество человека как организация природы, материи в интересах человека». Ибо способ природного творчества жизни, игнорирующего

особь, индивидуальность, растущего из борьбы, вытеснения, смерти («На крови цветы»),— жестокий анахронизм для человеческой личности. «Это в природе звездочка зла, заменяясь каплей добра, радуется, в человеческой природе смерть свидетельствует о невозможности замены» (8 декабря 1942, дневник). Но когда Пришвин призывает к «организации природы в интересах человека», то тут вовсе нет потребительского эгоизма венца творения в отношении его младших братьев и их единого материнского лона. Как и Федоров, Пришвин решительно противопоставил хищной эксплуатации, утилизации природы ее разумную регуляцию, внесение в нее через человека нового братского, нравственного принципа существования. «Может быть, затем и существует на земле человек, чтобы данную дикую природу, обреченную на звериную борьбу за существование, переделать на человеческую в единстве закона и милости» («Искусство»). Как решительно еще раз формулирует Пришвин в миниатюре «Восстание человека»: «Сущность человеческого прихода в мир природы является восстанием на метод природы или, просто сказать, возмущением смертью как способом такого движения». Человек открывает более глубокую истину природы (вернее, поскольку природа — «зеркало души человека», следующий уровень своей же человеческой истины): она в своих бесчисленных тварях сама «стенает и мучается» в ее «вековечной давилльне» и как будто ждет в человеке своего действительного царя, своего избавителя: «Все начинается от чувства безысходности при виде всего живого, погибающего напрасно в природе» (27 января 1932 г.)²⁷. «И когда пройдет возмущение и одумаешься, и вспомнишь, что нет тут хозяина, что все само складывается от ветра, влаги, земли и солнца, так еще хуже становится, и еще больше хочется вмешаться в дело природы и вывести всю эту лесную жизнь на человеческий путь» («Возмущение на хозяина») — чувство хорошо известное тому же Заболоцкому.

Сам Пришвин, не дожидаясь будущей духовной и материальной мощи человека, способного действительно осуществить подобную мечту, в своем художественном мире уже как будто начинает это чудо. Даже в самых не-философских его миниатюрах, в многообразной мозаике жизни леса каждое существо, дерево, кустик, зайчик, былинка, цветик, жучок воспринимаются им как отдельная личность, неповторимое индивидуальное явление жизни. Принцип серийности, количества, «среднего должного», присущий, по точному определению писателя, природе,— в щедром, милующем сердце Пришвина как будто отменяется и заменяется человеческим принципом личности, качественной уникальности. «Друг мой, больше, больше укрепляйся в силе родственного внимания, обращенного к тварям земным, вглядывайся в каждую мелочь и разли-

чай одну от другой, *узнавая личности* в каждом мельчайшем даже существе, выходя из общего, показывая, собирай миллионы их, и весь этот величайший собор живых выводи на борьбу против среднего должного» («Незабудки»). В этом сказочность взгляда Пришвина, то есть чудесное, магическими средствами искусства, воплощение мечты — уже здесь и теперь. Такая сказочная персонализация природных существ (наделение их лицом и именем), непрерывно идущая в творчестве Пришвина, чувствуется и понимается им как предвосхищающее подтягивание их до человеческого уровня, до *друга* в преображенном мире будущего. «Моя природа есть поэтическое чувство друга — пантеизм далеко позади — друга-человека, составляющего вместе начало общего дела, начало коллектива» («Моя природа»).

В переживании и понятии личности для Пришвина самый высокий, достигнутый человеком, уровень нравственного осознания себя и мира. Но этот человеческий уровень вырос из самой природы, в ней он постепенно прибывал из слабейших задатков, заложенных в самом ее фундаменте («даже род атомов, протонов и всяких еще более мелких частиц материи таит в себе носителя лица» — «Имена»). «Борьба за лицо» пронизывает развитие материи и природы; эта борьба, ее результаты — показатель восходящего характера этого развития. Движение к обретению личности, и личности в конечном итоге бессмертной, бессознательное в природной эволюции, должно стать сознательной задачей человека: соединить «в одно оба потока, в единый процесс творчества, где все бывалое — природа — движется к небывалому, к человеческой новой культуре» («Три потока»). Личность на высшей ступени своего развития внутренне неудержимо, закономерно стремится к бессмертию, ибо по самому своему определению является неразложимой нравственной единицей, качественно единственной, абсолютно незаменимой. «Все законы в мире — это законы необходимости (смерти), а для свободы нет закона, для личности свободной и сама смерть не закон» (21 июня 1944 г., дневник, архив писателя). Именно «личное начало», подчеркивает Пришвин, становится «началом разрыва Кашеевой цепи» (22 января 1942 г., дневник, архив писателя).

Пришвин прекрасно понимает, что в своих раздумьях о бессмертии он развивает как бы план должного, касается высшего идеала, близкого христианскому обетованию: «С другой стороны, этот “человек” есть только высший хищник и “мы”, значит, организация хищников. Истинный человек характеризуется *личностью*, в которой определено отношение и к миру, и к человеку. Такая личность в мире (“биологии”) является проводником высшего порядка, который предусматривает такую же личность и во всей природе. Это по-

нимание мое противоположно нынешнему и близко к христианскому, даже церковному» (10 сентября 1930 г.)²⁸. Так же как он чувствует свою принципиальную личностную установку по отношению к миру как вызов эпохе с ее тоже принципиальной деперсонализацией: «Закон революции: всякое имя, кроме имени вождя, есть обманное имя. <...> и, в частности, мой “искренний” тон обращения к родным существам всего мира, включая растения и животных» (2 мая 1932 г.)²⁹. Так что его упорное стояние на *личности*, да еще так тотально расширенной, было своего рода сознательным служением, скрытым христианским юродством (недаром близка была ему фигура «беднячка» Франциска Ассизского, проповедовавшего Евангелие птичкам и волку). А вот, кстати, и его дневниковая запись, в какой-то мере подтверждающая сознательность такого выбора: «Мнится моя работа в лесу, как современное отшельничество, спасение своей личности (об этом надо много подумать)» (1 декабря 1935 — 8, 307).

В воззрениях Федорова, а позднее Вернадского, Пришвин нашел философское осмысление факта *восходящего* характера природной эволюции и вступления ее с человеком в новую фазу, которой еще только предстоит стать по-настоящему сознательной регуляцией природно-космического процесса. Такое видение Пришвин называет «священной прямой», и только «вера и упование выйти когда-нибудь» на эту прямую составляет для него опору любви к жизни, благословения ее, основу отношений «с живущими» («Священная прямая»). «Ведущая часть человека <...> вышла за пределы природы», «человек в своем движении вырыл новое русло и потек, все прибывая, а природа течет по старице, все убывая» («Новое русло»). В своем «новом русле» человек противостоит природным законам, замахиваясь в своей мечте уже на самое ядро природного существования: смерть. Повторим еще раз: Пришвин прочерчивает идеально-должную, отвечающую глубинному эволюционному импульсу параболу движения, имеет в виду «ведущую часть человека», его активно-эволюционный, мыслящий авангард, прекрасно понимая, что пока человек еще в начале пути, а то и блуждает по окольным, обманным, тупиковым тропам. И сколь этому, часто сомнительному «покорителю природы», еще далеко до ее настоящего, благого *царя* — таковым ему еще только предстоит стать — в творчестве своих высших целей, самого себя и мира: «не надо смотреть туда, в сторону умирания, надо создавать, надо рожать царя природы, не подчиненного законам умирания; он существует в нашей душе, а воплощать его — значит творить» («Царь природы»). Вся история оказывается крестным путем человечества к достижению бессмертия: «Вот она, Голгофа, перед глазами нашими, и человек, спотыка-

ясь, несет свой крест, не забывая ни на мгновение мысль свою о бессмертии» («Незабудки»). Пришвин близок к установкам активного христианства, как его понимал Федоров: речь идет о реальном воплощении коренных метафизических чаяний христианской веры (воскрешения, бессмертия, нового преображенного порядка бытия) самим человечеством, осознавшим себя орудием осуществления воли Божией. И тогда Царствие Небесное реализуется в процессе длительной исторической работы здесь на Земле и во Вселенной. В книге «Мы с тобой», составленной по дневнику Пришвина 1940 г., отражающей его встречу и любовь с В. Д. Лебедевой (вскоре Пришвиной), читаем: «Я сегодня нашел в себе мысль о том, что революционеры наши и церковники ограничены одной и той же чертой, разделяющей мир на небесный (там, на небе) и на мир земной (здесь на земле). То же самое “царство” одни видят по ту сторону, другие по другую той же самой черты, проходящей через их собственную душу и ее ограничивающей. <...> На самом деле черты такой между земным и небесным миром вовсе не существует». Именно активное христианство и пытается проектировать реальный мост между означенными двумя мирами, посюсторонним и потусторонним, от земли к небу, от естественного к сверхъестественному, в смысле преодоления естества, восхождения к высшей природе.

Будущий истинный «царь природы» у Пришвина получает еще одно название — «Всечеловек» (или «Весьчеловек»). В нем выражен как бы идеальный, конечный результат развития человека, и не просто человека, а коллективного, соборного существа всего рода людского. «Чувство мирового единства человека» — то основное чувство, которое надо особо возвращать, без него на общее дело не строиться. У Федорова это чувство называется «родственность» (как, впрочем, часто и у Пришвина), а «вопрос о восстановлении родства» был первым собственно авторским названием его учения; исследование же причин неродственности и поиски средств к ее преодолению должны были стать, по мысли Федорова, основной задачей всех научных и нравственных усилий людей («всенаучный и всехудожественный музей» как своего рода церковь единства). Интересно сравнить у Пришвина: «Есть песня песней, но есть и наука наук. По нашей нынешней вере это есть наука о единстве человека, содержащего в себе моральную власть над природой» («Наука наук»).

Всечеловек у Пришвина прежде всего образ мечты о всеединстве свободных, братских личностей, включивших в себя всю преображенную природу и все земные поколения. «Вот и понятно теперь, что Весьчеловек, обнимающий собой всю природу, конечно, и должен неминуемо определить в себе достойное место и каждой блохе, и клопу, и потому именно, что *их жизненная сила превратится в со-*

знание» (16 сент. 1944 г. дневник, архив писателя). Так Пришвин умеет избежать нелепого, грубо натуралистического представления о долге человека перед низшими тварями природы. Вместе с тем писатель не может представить себе будущего Всечеловека отрезанным от унесенных смертью поколений в пору господства стихийного природного закона. «Поверьте, друг мой, мы здесь на земле от “сотворения мира” и впредь до нам неизвестных времен творим одного человека, и когда наконец он будет сотворен, то, конечно, все мертвые во гробах воскреснут, значит, займут свое место в составе этого всего и единого в себе человека. Радость этого сознания и будет праздником всеобщего воскресения» (9 мая 1944 г., дневник, архив писателя).

«Метод писания, выработанный мною, можно выразить так: я ищу в жизни видимой отражения или соответствия непонятной и невидимой жизни моей собственной души» («Незабудки»). Мечта о возвращении умерших принадлежала к самой «непонятной» и «невидимой» стороне души писателя, и ей труднее всего было найти то простое, ясное «отражение» в «жизни видимой», на которое он был такой мастер. Его обычный метод внимательно-любовного вчувствования в окружающее, так что оно становится выражением *интимного пейзажа* его души, недаром вдруг вспыхивает страстной метафорикой, доводится до особо поэтического, почти визионерского накала в одной из его миниатюр под названием «Кладбище», где он попытался представить *соответствие* своему глубочайшему сердечному чаянию: «...восход солнца, как воскрешение мертвых. Этот восход сделать не суточным делом, а годовым. Пусть придет такой день и такой жаркий час во дню, когда мертвые должны встать, ветки прыгнут, саваны спадут.

Между мною и солнцем группа высоких деревьев, оставшихся на вырубке. От каждого дерева на белом тень, голубеющая по мере восхода: снег все серебристей, тень все голубей, и все вместе складывается, как храм, который бессмертно строится, все выходит само собой в большой простоте и служебном порядке; ничего для себя или само по себе <...> весь этот бор на солнце становится как тесная группа молящихся. В то же время и другие составные части целого мало-помалу вступают в действие. Самое же главное действие это на кладбище постепенное воскрешение существ...» (29 января 1942 г., дневник, архив писателя).

Пришвин не был пантеистом, и сознание вечного круговорота вещества, которым утешаются пантеисты, не удовлетворяло его. «Все разрушается, все падает, но ничто не умирает и если даже умрет, тут же переходит в другое» («Сила жизни»). Постоянное развоплощение материальных организаций, наступающее в смерти и

тут же служащее для построения новых форм,— лишь природный факт, его можно наблюдать и констатировать, что не раз делает Пришвин. Но в этом факте — основа трагедии личности, ждущая своего разрешения. А то, что в природе ничто не пропадает, а все сохраняется, может служить в другой, не-пантеистической системе взглядов, напротив, *материалистическим* аргументом в пользу возможности воскрешения.

Одна из самых личных тем пришвинского раздумья — тема искусства — вырастает из его общефилософских убеждений. Тонко развиваемые им интуиции смысла искусства также близки к федоровскому видению. «Настоящее искусство диктуется внутренним глубоким поведением, и это поведение состоит в устремленности человека к бессмертию» («Полет в бессмертие»). Искусство вырастает из потребности воскресить бывшее, остановить, *обессмертить* мгновение утекающей в «хаоса бездну», в смерть жизни. «Творчество — это воля к ритмическому преобразению Хаоса» (26 сентября 1928 г., 8, 200). «Творчество — это прежде всего борьба со смертью, с забвением» (13 ноября 1935 г., 8, 306). «Наибольшая тайна в творчестве — это самовоскрешение в завершенности формы» («Незабудки»). Но, как подчеркивал Федоров, по самому большому, жизненному счету — это только мнимое «воскрешение» и иллюзорная победа над временем, хотя и дающая духовный залог действительной победы. И Пришвин стоит перед проблемой максимализма в творческом задании человека: «Художник должен совершенно захватить человека так, чтобы тот остался, как распятая плоть, со своим последним вопросом ко всему делу художества в крайних глубинных счетах духа и материи» (26 ноября 1922, с. 285). «Если бы художественное творчество захватило весь дух и всю плоть человека, то оно бы стало религиозным...» (27 июня 1921, с. 190), в символистской терминологии *теургическим*. Одна из глав книги «Незабудки» называется «Глубже искусства», и в ней выражено предчувствие, что «может быть, искусство является только ступенькой по лестнице: за верхней ступенькой искусство вовсе не нужно»: оно выходит в творчество самой жизни, творчество *небывалого*. «“Красота спасет мир” — это значит, придет время, и всемирный противник чужого факта — художник — будет не только мечтателем, как теперь. Он будет осуществителем личного и красивого в жизни» («Незабудки»). Недаром Пришвин восклицает: «Как сохранить силу творчества до решимости схватиться с самой смертью?» (16 октября 1927, 8, 183). Направленные на один предмет — действительность, занятые одним делом — творческим ее преобразованием, возвращением погибшего, наука и искусство у Федорова примиряются в высшем синтезе. А вот что пишет Пришвин: «Искусство и

наука, вместе взятые, есть силы восстановления утраченного, воскрешения наших отцов» (19 апреля 1925)³⁰.

Искусство у Пришвина — неисчерпаемая духовная лаборатория будущего реального «дела творчества, преобразования материи». В этой *лаборатории* работы много: будить удивление и свежесть души, поработаемой вещью, «тяжелым пудом» материи; питать человека стремлением не к голому господству над природой, дающему временный жизненный комфорт, но к одухотворенному творчеству в любви и красоте; «искусством как силой восстановления утраченного родства» готовить души к общему делу; мечтой умного сердца создавать многообразие художественных проектов будущего прекрасного «да будет!»; сказать такое же «сильное слово, как хлеб», как было сказано: «“Женщина, тебе говорю, встань!” — и мертвая встает», когда «слово и дело сливаются» (19 сент. 1921, с. 208).

Отсюда и пришвинская философия сказки, легенды, народного творчества, выражающих и хранящих связь времен («Сказка — это связь с приходящим и уходящим» — «Фацелия»), сквозь которые прорастает одна упорная мечта, одно стремление. Писатель не всегда прямо называет эту мечту, самым образным строем вызывая собственную работу воображения и соображения читателя так, чтобы каждый сам пришел к правде, а не выслушал ее как урок. И в «Осударевой дороге» (1930-е гг.), и в «Корабельной чаше» (1954) Пришвин творит свою сказку о сказке человеческой мечты, свою легенду о правде высшего стремления. Но в своих дневниковых книгах и дневниках, где мысль сгущена до афоризма и притчи, автор выводит сказку от иносказательно-мифологического, *темного* представления на уровень прямого осознания. Пришвину особенно дорог оптимизм сказки, «детская вера в людей»; сказка, выражающая мечту о небывалом, — «есть выход из трагедии».

Художественная матрица сказки становится для писателя образцом истинного творчества добра и мечты. Задачу искусства Пришвин понимает не как простое отражение жизни в ее противоречиях и зле, отстраненно-объективное или злобно-смакующее, а как труд по «сгущению добра», выявлению и укрупнению жизнеутверждающей, творческой направленности развития мира. Пришвин разделяет убеждение Федорова, что «наши пороки суть извращенные добродетели», веря в возможность преобразования «всех страстей, таящихся в природе», под влиянием человека и «движения к высшему»: «уныние тоже, накапливаясь под воздействием человека, переходит в радость. Любоначалие переходит в служение, празднословие — в сказку» («Незабудки»). Это относится к трудному вопросу средств достижения идеала, без которых сама идея преобразования мира теряет всякую логическую и психологическую почву.

Дневники Пришвина — яркое свидетельство того, как постоянно он тренировал в себе способность переключения своих душевных движений «от разрушительного на созидательное», способность видеть в событиях и людях прежде всего их благую сторону, тем самым укрепляя в себе и окружающих начатки добра³¹. Недаром академик А. А. Ухтомский, выдающийся физиолог, автор учения о доминанте, как главном принципе психической деятельности человека, нашел в Пришвине «неожиданного единомышленника», который поразил его еще в конце 1920-х годов «совпадением» со своими «самыми затаенными мыслями»: речь идет о «методике проникновения в ближайшее, предстоящее перед ним как в свое родственное», то качество, которое было свойственно «и Зосиме, и доктору Гаазу»³². В самовоспитании человека на новую психологическую установку по отношению к другому человеку как «живому лицу», «никогда не повторимому, никем не заменимому»³³, в переключении безразличной или агрессивной доминанты на любовную Ухтомский видел начало *коперниканского переворота* в человеческом поведении, ведущего к постепенному нравственному возрастанию общества. «Надо очень рекомендовать опыты Пришвина на этом пути. По форме писательства он, несомненно, классик из плеяды Тургенева и Аксакова, но для меня гораздо важнее он в писательстве — открыватель нового (а для простых людей — старого, как мир!) метода, заключающегося одновременно в растворении всего своего и в сосредоточении всего своего на другом (на встречной реальности, встречном человеке)»³⁴. Когда ученый так пишет о писателе, то ясно, что он видит в его личности и творчестве проявление практических результатов огромной нравственной работы, служащих дополнением к теории, — и это дорогого стоит! «Дурное заранее видит в других дурное и этим самым провоцирует в них в самом деле дурное, роняет их до себя; так мы заражаем друг друга дурным и преграждаем сами себе дорогу к тому, чтобы вырасти до того прекрасного, что в действительности может скрываться в другом. Заражение дурным идет само собою очень легко. Заражение хорошим возможно лишь трудом и работой над собой, когда мы активно не даем себе видеть в других дурное и обращаем внимание только на хорошее»³⁵. Действительно, выход *за себя* к другому, как равноценному «ты», культивирование «доброй доминанты» по отношению к миру живых людей (и шире — всех существ мира), единственно способной родить в них добрый отзыв, — в этом заключались постоянные новаторско-психологические усилия Пришвина. Сам поразительно миролюбивый, оптимистический, светоносный тон его творчества и создается прежде всего активной, выработанной «трудом и работой над собой» установкой «на хорошее» в людях и мире.

Отсюда идет и особое, пришвинское толкование реализма в искусстве. «У нас понимают под реализмом обыкновенно художника, способного видеть одинаково и темные, и светлые стороны жизни, но, по правде говоря, что это за реализм! Настоящий реалист, по моему, это кто сам видит одинаково и темное, и светлое, но дело свое ведет в светлую сторону и только пройденный в эту светлую сторону путь считает реальностью» («Мой очерк», 3, 8). Путь в эту «светлую сторону» освещается *правдой*, а ей и должен служить реализм. Вспоминая слова Блока о своем творчестве: «Это, конечно, поэзия, но и еще что-то», Пришвин так определил этот неясный для Блока остаток: «это *что-то* не от поэзии есть в каждом очерке, это *что-то* от ученого, а может быть, и от искателя правды» («Мой очерк», 3, 6).

Правда — одно из ключевых слов Пришвина и его сокровенных героев. Кстати, только в русском языке есть слово «правда», в других — то, что соответствует русскому «истина». В понятии «правда» народ выразил еще какой-то нравственный довесок к истине. По правде жить — значит, по нравственной норме, по добру. Правда *правит*, направляет человека. Это не просто *истина*, то, что *есть*, реальное положение вещей и их объективное отражение в нашем сознании, а благая, должная истина. В правде — выражение направляющей идеи³⁶.

Федоров не раз повторял, что «истина только путь к благу» (к правде): то, что есть, совершенное познание бытия — путь к тому, что должно быть, к должному бытию, преобразению данного по законам высшего идеала, доступного человеку. А вот слова Пришвина: «Правду я понимаю как уверенность в том, что в наших человеческих отношениях возможно установить наше желанное, наше лучшее» (5 сент. 1928 г.— 8, 198). Искусство, берущее своим ориентиром правду в таком ее понимании, служит задаче опознания высшего идеала и подготовки к его воплощению в реальность. Поэтому Пришвин, определяя, с одной стороны, реализм как «путь к правде: искусство на пути к правде», а с другой — усматривая в русской литературе прежде всего ее нравственную, идеально-должную направленность «к осуществлению правды», приходит к такому уравнению: «Реализм — это вернее всего, русская школа, тождественная общим устремлениям нашей морали в ее движении к правде («Незабудки»). Или еще: «в этом и есть сущность нашего реализма: это подвижническое смирение художника перед правдой» («Фацелия»).

Разумеется, это не *научное* определение творческого метода, а выбор близкого себе направления в реализме, утверждающего жизнь в ее восходящей, светлой, несущей победу духа тенденции. «Это особое “пришвинское” отношение к действительности никак

не надо нам понимать как отрицание “критического реализма”. Это своеобразие художника, позволяющего себе отстаивать свой тон восприятия и действия. Он никому не навязывает своего, он откровенно признается, что сатира ему чужда»³⁷. Такой же взгляд присущ и автору «Философии общего дела»: для него скепсис, подрывающий веру в человека, был, используя слово Пришвина, «врагом жизнетворчества». Сатира была им чужда, поскольку она предполагает *внешнее* отношение к другому как к чуждому предмету, достойному лишь осмеяния. В сатире отсутствует «ты»-установка; в другом не видят личности, ростков хорошего в ней, пусть даже глубоко погребенных, придавленных уродливой природой, обстоятельствами, средой и т. д. Федоров, с сочувствием повторяя за Гоголем, что «заездили добродетельного человека», не раз горько сетовал на чрезмерное развитие в литературе жестокого принижения человека до какого-то «дикого уroda» (это последнее определение принадлежит Платонову, проводившему отрицательный взгляд на пессимизм обличительной литературы с особенной прямоотой и резкостью). Всем им была ближе пушкинская, светло-пророческая линия в искусстве, в которой личность «не убывает», а «прибывает», говоря словами Платонова. Здесь, в отношении к такому, казалось бы, частному, эстетическому вопросу проявляются черты единого *семейства идей*, обоснованные близкой мировоззренческой направленностью.

«Человек в природе — это разум великого существа, накопляющий силу, чтобы собрать всю природу в единство», — этот завет и долг, выраженный в творчестве Пришвина с силой искренней веры большого художника, освещает светом подчас скрытого, но главного источника страницы всех его книг.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Пришвина В. Д. Искусство видеть мир (от науки к искусству) // Пришвин и современность. М., 1978.
- 2 См. подробнее: Дворцова Н. Пришвин и Мережковский (Диалог о Граде Невидимом) // Вопросы литературы. 1993. Вып. 3. С. 143—170.
- 3 Пришвин М. М. Дневники 1905—1954 // Пришвин М. М. Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 8. М., 1986. С. 205. Далее ссылки на это издание даются в тексте после цитаты, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.
- 4 Пришвин М. М. Дневники 1920—1922. М., 1995. С. 267, 271. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.
- 5 Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Литературное наследство Т. 70. С. 355.
- 6 Блок А. А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 387.
- 7 В книге «Путь к слову» (М., 1984. С. 183) В. Д. Пришвина первая отметила некоторую мотивную близость обоих произведений.
- 8 Интересно, как Пришвин объяснял концовку поэмы Блока: «Наконец, я

- понял теперь, почему в “12-ти” впереди идет Христос,— это он, только Блок, имел право так сказать: это он сам, Блок, принимал на себя весь грех дела и тем, сливаясь с Христом, мог послать Его вперед убийц: это есть Голгофа — стать впереди и принять их грех на себя. Только верно ли, что это Христос, а не сам Блок, в вихре чувств закруженный, взлетевший до Бога (Розанов: “Это все хлысты”, “бросайтесь в чан”)» — 9 декабря 1922. С. 287.
- 9 *Пришвин М. М.* Дневники 1918—1919. М., 1994. С. 287. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.
 - 10 *Пришвин М. М.* Дневники 1914—1917. М., 1991. С. 337. Далее при цитировании дневников этих лет страница издания указывается в тексте после приведенной выдержки.
 - 11 *Бергсон А.* Творческая эволюция. Пер. М. Булгакова. М., 1909. С. 120, 141, 142, 156.
 - 12 Ср. у Блока: В. В. Маяковскому, 20 декабря 1918 (из Дневника) — «Не так, товарищ! <...> Зуб истории гораздо ядовитее, чем Вы думаете, проклятия времени не избыты. <...> Над нами — большее проклятье — мы не можем не спать, мы не можем не есть. Одни будут строить, другие разрушать, ибо “всему время под солнцем”, но все будет рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение» (*Блок А. А.* Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 350).
 - 13 См.: *Пришвин М. М.* Мы с тобой. По дневнику 1940 года. Составление и сопровождение текста В. Д. Пришвиной // Дружба народов. 1990. № 6—9.
 - 14 *Пришвин М. М.* Записи о творчестве // Контекст—1978. М., 1978. С. 273.
 - 15 *Пришвин М. М.* Дневники 1930 г. // Октябрь. 1989. № 7. С. 165.
 - 16 *Пришвин М. М.* Леса к «Осударевой дороге» 1931—1952 // Наше наследие. 1990. № 11 (14). С. 62. 2 стлб.
 - 17 *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву // *Радищев А. Н.* Соч. М., 1988. С. 27.
 - 18 *Пришвин М. М.* Записи о творчестве // Контекст—1974. М., 1975. С. 356.
 - 19 Интересно замечание о заглавии романа, делающее акцент на одержавших героя идейных и исторических факторах предреволюционной эпохи, принадлежит Н. П. Дворцовой: «Кашеева цепь едва ли не единственное произведение писателя, в заглавие которого вынесен образ зла. В романе, состоящем из звеньев, т. е. структурно существующем как “книга зла”, зло предстает явлением, нарастающим в индивидуальной судьбе героя и русской истории» (*Дворцова Н. П.* «Кашеева цепь» М. Пришвина и проблема культурно-исторического смысла пути писателя // *Известия Академии наук. Серия литературы и языка.* 1992. № 3. Т. 51. С. 57).
 - 20 Дневник Пришвина от 30 сентября 1928 г. Архив писателя.
 - 21 *Пришвин М. М.* Весна света. М., 1955. С. 203.
 - 22 *Герцен А. И.* Письма об изучении природы // *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 3. М., 1954. С. 311.
 - 23 *Вернадский В. И.* Автотрофность человечества // Русский космизм. Антология философской мысли. М., 1993. С. 291.
 - 24 *Вернадский В. И.* Биосфера. Л., 1926. С. 14.
 - 25 *Федотов Г. П.* Мать-земля (к религиозной космологии русского народа) // *Федотов Г. П.* Судьба и грехи России (избранные статьи по философии русской истории и культуры) в 2-х тт. Т. 2. СПб., 1992. С. 78.

- 26 Горький М. Вступит. статья к собр. соч. М. Пришвина. Т. I. Охота за счастьем. М.; Л., 1927. С. 8—9.
- 27 Пришвин М. М. Дневники 1931—1932 // Октябрь. 1990. № 1. С. 162.
- 28 Пришвин М. М. Дневники 1930 г. // Октябрь. 1988. № 7. С. 173.
- 29 Пришвин М. М. Дневники 1931—1932 // Октябрь. 1990. № 1. С. 168.
- 30 Пришвин М. М. Записи о творчестве // Контекст—1974. С. 329.
- 31 Вот, к примеру, Пришвин выступает 30 октября на пленуме Оргкомитета Союза советских писателей (29 октября — 3 ноября 1932 г.). И как же называется его речь? Совершенно неожиданно — «Сорадование», и предлагает Пришвин именно этим чувством соединяться в писательское сообщество: «Я думаю, что литература, искусство вообще,— это есть все-таки творчество радости. <...> Просто надо радоваться другому человеку. <...> До сих пор говорили о соревновании, а я говорю о сорадовании. Мы должны представлять единый союз, единого человека, единый дух, сорадоваться друг другу» (Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза советских писателей. 29 октября — 3 ноября 1932 г. М., 1933. С. 68). Он предлагает и новую «конструкцию редакций журналов», не на принципе дискуссии, драки, вражды, а опять же сорадования и содружества. Какой внутренней борьбы над собой стоила Пришвину эта «доминанта на добро» мы узнаем только сейчас: «Пленум Оргбюро. 30-го моя речь “Сорадование”. Победа. Воистину Бог дал! Самое удивительное, что это вынесло меня по ту сторону личного счета со злом и оба героя, бонапарты от литературы Горький и Авербах, получили в моей речи по улыбке. Может быть, повлияла моя молитва в заутренний час об избавлении себя от ненависти к злодеям. И, повидимому, да, в этом году суждено мне было побороть и страх сначала, а потом, кажется, и овладеть своей болью от ненависти к злодеям» (29—30 октября 1932) — Пришвин М. М. Дневники 1931—1832 // Октябрь. 1990. № 1. С. 176. А то какой отклик нашла пришвинская доминанта на добро и радость даже в такой непростой аудитории, свидетельствует бесстрастная стенограмма: всех выступающих, включая и главных докладчиков, как правило, провожали «аплодисментами» и только Пришвина — «продолжительными, долго не смолкавшими аплодисментами».
- 32 Ухтомский А. А. Из письма к Е. И. Бронштейн-Шур от 15 августа 1928 // Воспоминания о Михаиле Пришвине. М., 1991. С. 155.
- 33 Ухтомский А. А. Письма // Новый мир. 1973. № 1. С. 255.
- 34 Ухтомский А. А. Из письма к Е. И. Бронштейн-Шур от 15 августа 1928 // Воспоминания о Михаиле Пришвине. С. 155.
- 35 Ухтомский А. А. Запись на полях поэмы А. Блока «Возмездие» // Природа. 1975. № 9. С. 34.
- 36 Этимологи производят слово «ист-ина» от «ист-ый», находящийся в прямой связи с «ес-ть». По определению В. Даля, «истина» — «все, что верно, подлинно, точно, справедливо, что есть». «Правда» — от «править», восходит к иноевропейским корням, основное значение которых «какой должен быть». См.: Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. М., 1958. С. 841.
- 37 Пришвина В. Д. Образ художника // Пришвин М. М. Сказка о правде. М., 1973. С. 13.

ФИЛОСОФСКИЙ АБРИС ТВОРЧЕСТВА ПЛАТОНОВА

Мир Андрея Платонова пронизывает вступающего в него токами постоянных, почти навязчивых мотивов, образов, настроений. Даже не угадывая до конца их значения, нельзя не почувствовать, что определяет их какая-то единая мысль писателя. «Мои идеалы однообразны и постоянны. Я не буду литератором, если буду излагать только свои неизменные идеи, меня не станут читать. Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения. Именно — опошлять! А если бы я давал в сочинения действительную кровь моего мозга, их бы не стали печатать»¹. Сила влечения и читателей, и исследователей к прозе Платонова во многом определяется той загадочной глубиной смысла, которая мерцает за поражающей всех вязью его мысле-слов. Не опознав «однообразных и постоянных идеалов» художника, мы будем обречены оставаться в поверхностном слое текста, довольствуясь невнятным мерцанием его глубины.

Обочинный, странный, поносимый и гонимый писатель при жизни, крупный своеобразный мастер на взгляд 1960—1970-х годов, в наши дни Платонов уже занял место классика русской литературы. Не так просто осознать весь объем художественного и идейного, критического и пророческого, гротескного и лирического *послания* писателя нам, его сегодняшним и будущим читателям. Многое для этого уже сделала исследовательская, критическая мысль, раскрывшая творческую биографию писателя, историю создания его главных произведений, эволюцию и заветные константы его творчества, эстетику и стилистику его художественного мира². Наша задача лишь выявить некоторые постоянные *философские* составляющие этого мира, его глубинный мыслительный пафос. В случае с Платоновым можно говорить об особом мотивном мышлении, ярко запечатленном в его творчестве. Художественно-философский мотив — излюбленный, стяженно-поэтический способ выражения авторской мысли, различных сторон его мироощущения.

Наверное, самой верной ариадниной нитью в нашем очарованном блуждании среди поражающих и озадачивающих персонажей и речей, мотивов и образов платоновского мира может служить та «идея жизни»³, которую сам писатель считал как бы генетической программой всего своего творчества в многообразии его живых по-

бегов, больших и малых. И связана эта «идея жизни» с тем новым сознанием, стремящимся свести человечество с орбиты дурной бесконечности рождений, вытеснения и смерти, с тем онтологическим заданием преобразить природу мира и самого себя, которые ярко обнаружили себя и в активно-христианской мысли Федорова и Вл. Соловьева, и в прометеистском варианте пролетарской идеологии. И к обеим традициям тесно причастен Платонов.

Откройте любой его рассказ или повесть, или почти любой. Вас вскоре пронзит печальный звук, томящийся над землей Платонова. На этой земле все умирает: люди, животные, растения, дома, машины, слова, краски, звуки. Все ветшает, стареет, тлеет, *сгорает, падает* — вся неживая и живая природа. «Корова смотрела вбок на мальчика и молчала, жуя давно иссохшую, замученную смертью былинку» («Корова», 1941). Тут поразительно точное платоновское выражение: на всем в его мире лежит печать замученности смертью. «Затем Никита обошел весь знакомый родной город, и у него заболело сердце от вида *устаревших*, небольших домов, сотлевших заборов и плетней и редких яблонь по дворам, многие из которых уже умерли, засохли навсегда» («Река Потудань», 1936). Естественное изнашивание и гибель неживого Платонов всегда описывает как *умирание*. И так обо всем, от звука до цветка. «Цветы, казавшиеся задумчивыми от своей замедленной смерти, стояли через каждые полметра, и от них исходило посмертное благоухание» («Скрипка», 1938).

В произведениях Платонова на мир смотрит человек, мучительно раненый смертью. «Созерцаю озеро годами, рыбаку думал все об одном и том же — об интересе смерти». Сосредоточенность «любопытного разума» рыбака на этой загадке приводит его к самоубийству, он бросается в озеро: «Втайне он вообще не верил в смерть, главное же он хотел посмотреть — что там есть» («Происхождение мастера», 1928).

Непостижимость перехода от чуда живой жизни к бездыханному телу, мертвой падали притягивает, почти завораживает автора. «В будке лежал мертвый помощник. Его бросило головой на штырь, и в расширившийся череп просунулась медь — так он повис и умер, поливая кровью мазут на полу. Помощник стоял на коленях, разбросав синие беспомощные руки и с пришипленной к штырю головой». «И каждый лег на рельсы, на путевой балласт или на ржавый болт, некогда оторвавшийся с поезда на ходу. Ни у кого не успела замереть кровь, разогнанная напряженным сердцем, и тело долго тлело теплотой после смерти. Жизнь была не умерщвлена, а оторвана, как сброс с горы» («Сокровенный человек», 1927). Тут же сценка умирания Афонина: медленно отплывает мир, сознание охватывает

все более узкий круг, наконец, сосредоточивается в одной сверкающей точке, вот оно «начало видеть только свои тающие края, подбираясь все более к узкому месту, и обратилось в свою противоположность». Дух жизни покидает человеческое тело, выцветают глаза, обращаясь как бы в некий минерал, «кусочек прозрачной горной породы», отражающей небо и «осиротевший одним человеком мир». То ли человек возвращается в природу, то ли природа в человека, и начинают в нем бродить «лишь мертвые вещества». Куда в один миг девается вся рабочая фабрика тела, изощренность инстинкта, расчет ума, трепет души, кишение памяти, вместившей целый мир? Эта загадка заставляет Платонова бесконечно представлять мгновение перехода от жизни к смерти и животных, и особенно людей. (А как много, бесконечно много таких моментов в военных рассказах Платонова!) Тем она, конечно, не решается, но настойчиво ставится перед чувством и размышлением читателя.

Герой повести «Джан» (1935—1936), отправившись через пустыню на спасение своего маленького народа, встречает по пути ослабевшего, умирающего верблюда. Чагатаев сочувственно «понимает» этого верблюда, его уже почти ушедшую жизнь, но которая не сдается и все еще стремится не упасть окончательно и продлиться дальше. Такую полужизнь часто описывает Платонов в своих рассказах. Чагатаев медленно и терпеливо выхаживает верблюда — как позднее свой бедный народ — едой, сном, теплом: раздувает погасающий огонек жизни. Среди «яростных», враждебных сил мира жизнь предстает как постоянное усилие продлиться («напряжение удержать себя живой»), чудо его осуществления. «Сколько раз я кровью весь исходил, да напоследок сожмусь в последний остаток, разгневаюсь весь, сберегу одну живую каплю крови и от нее опять согреюсь и отдышусь» («Полотняная рубашка», 1943). «Днем цветок сторожил ветер, а ночью росу. Он трудился день и ночь, чтобы жить и не умереть <...>. Но он нуждался в жизни и превозмогал терпением свою боль от голода и усталости» («Неизвестный цветок», 1950).

Люди счастливых классов и эпох забывают, что все богатое *имущество* души и культуры может состояться лишь когда устроены первоусловия их тела: дыхание, сон, еда. Это само собой разумеется и не замечается. Голодающий человек, дошедший до животного состояния, когда надо только одно: что-нибудь съесть, чтобы не умереть, — такая ситуация, заданная в «Джане», упирает Платонова в исследование, которое можно назвать *философским* (хотя реализуется оно как художественное), самого главного механизма природного способа существования. Жизнь живет только за счет другой жизни, в непрерывном пожирании друг друга. Народ джан сведен

до тела, «последнего имущества неимущих». А тело — такое имущество, которое надо постоянно питать, иначе оно рассеется до последней молекулы. Еда — акт связи человека с миром, через который притекает вещество для продолжения существования. Еда, борьба за еду — становится глубоким *натуральным* сюжетом «Джана».

Центральные сцены этой повести: умирающий Чагатаев, заблудившийся в песках. Дикие птицы, прилетевшие терзать его почти труп. Питающиеся падалью стервятники описываются автором с сочувствием как красивые и умные существа. Они смотрят «дально-видными разумными глазами», «с мыслью и вниманием». Чагатаев убивает самца, прилетает самка «с самыми верными друзьями мужа — его детьми». Они начинают выклевывать куски тела обессиленного, спящего Назара, им надо уничтожить своего врага, убийцу их мужа и отца. Когда и их подстреливает Чагатаев, чтобы самому жить и дать по кусочку пищи своему народу, этих орлов жаль как людей. У них свой способ справляться со страданием, свой закон жизни. На животном уровне существования люди ничем не лучше этих орлов. «Самка почистила клювом когти ног и выплюнула изо рта какой-то давний объедок, может быть, остаток расклеванного Назар-Шакира». Люди делят и съедают мертвых орлов, а с ними и того же «расклеванного Назар-Шакира», своего соплеменника. Потом убивают доверившихся им овец, выпивают их кровь, пожирают мясо и сосут кости. А орлов сосут блохи. Платонов недаром подчеркивает эту деталь. «Чагатаев заметил даже сбоку у самки мелкие черные точки: это блохи впились в живот птицы сквозь пух». У писателя не раз возникнет образ такого многоступенчатого убийства — пожирания. «Камень попал в голову воробья, воробей упал на тропинку и перестал дышать, а во рту его осталась непроглоченная бабочка, тоже мертвая теперь» («Разноцветная бабочка»).

Человек, как и все в природе, существует за счет другой жизни — растений, животных и себе подобных. Дети, рождаясь, подрастая, истощают силы родителей и неизбежно вытесняют их, чтобы быть вытесненными в свою очередь детьми. Медленное измождение, постепенное омертвление матери, многократной роженицы, буквально отдающей свою жизнь детям, — один из самых личных и сильных образов в творчестве Платонова. Писатель не раз выводит и федоровскую мысль о том, что, извлекая пищу из почвы, плодородного слоя, образованного прахом предков, человечество тем самым питается этим прахом, еще не вышло из стадии скрытой антропофагии. «Пухов глядел на встречные лощины, слушал звон поездного состава и воображал убитых — красных и белых, которые сейчас перерабатываются почвой в удобрительную тучность» («Сокровенный человек»).

Но — и Платонов любит это подчеркивать — в человеке живая плоть мира, которую он убивает и пожирает, должна идти на высшее — на рост его ума, творческих сил, согревание души, чтобы в конечном итоге сделать его способным на самое дерзновенное: спасение мира от закона всеобщего пожирания. Даже в «Джане» для умирающих с голоду людей «кусочек птичьего мяса <...> послужит не для сытости, а для соединения с общей жизнью и друг с другом». В рассказе «Среди животных и растений» (1936) отец-охотник советует сыну «приобретать из мяса и костей убитых не одну лишь сытость, но и хорошую душу, силу сердца и размышления».

У Платонова есть взгляд на реальность мира, природу как на прекрасную картину и вечный, слаженный спектакль жизни. Это одно. Но есть и другое: природа как принцип существования, открывающийся нравственному чувству и умному проникновению человека. (Именно с таким подходом к природе как к определенному способу бытия мы встречались у Заболоцкого.) Как принцип — это сила слепая, пожирающая, действующая не только вне, но и внутри ее. Как принцип она воплощается у Платонова в образе сосущего изнутри глиста или червя — могильной прорвы. «...Во мне глист громадный живет, он во мне всю кровь выпил». «Бродя днем по солнечному двору, он не мог превозмочь свою думу, что человек произошел из червя, червь же — это простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна пустая тьма» («Происхождение мастера»). («У! У! У!» Черная дыра, как в «Смерти Ивана Ильича».) «Тогда Джумаль подошла и попробовала ее; она подняла на ней одежду и увидела грудь, похожую на два темных умерших червя, ввевшихся внутрь грудного вместилища» («Такыр», 1935).

Но сама эта природная сила, губящая человека в голоде, болезни и смерти, в себе самой будто неуверенная и жалкая, как идущий без поводыря слепой. «Гада бестолковая!» — как «философски» поносит природу «сокровенный» народный человек Фома Пухов. Такая же ругательная энергия и в слове «стервец», каким Фома в сердцах награждает другую природную стихию — ветер, тут же выразив уверенность, «что и ветер со временем укоротят посредством науки и техники» («Сокровенный человек»). (Ср.: «Жара?! — удивился бобль.— Ишь ты, ведьма какая!» — «Происхождение мастера»).

В рассказах Платонова выглядывают оба эти лика природы — изредка прекрасный и благоуханный лик мгновенного созерцания, чаще лик томящейся, перемогающей, «призрачной», «скучной» стихии: «вид этой земли, серой и равнодушной» («Сампо», 1943), «пустая, поздняя природа» («Сокровенный человек»), «...мутное, измученное небо, точно природа тоже была лишь горестной, безнадёжной силой» («Джан»), «Но что-то тихое и грустное было в при-

роде, какие-то силы действовали невозвратно» («Происхождение мастера»). Но бывают — редкие — мгновения, когда даже этот серый и больной лик вдруг темнеет, наступает полное затмение солнца иллюзии и майи и врывается какое-то черное клише, страшный моментальный негатив реальности мира (глисты, черви, пустые трубки). «Наблюдая городские дома, Захар Павлович открыл, что они в точности похожи на закрытые гробы, и пугался ночевать в доме столяра» («Происхождение мастера»).

У Платонова есть рассказ «Уля» (1937—1938) про удивительную девочку, в прекрасных глазах которой отражалась сокровенная правда, тайная суть людей и вещей. Так мужик «Демьян увидел в далекой глубине Улиных глаз самого себя, и не такого самого себя, каким он всем казался, а такого, каким он был по правде: с алчной пастью и с лютым взором — скрытая душа Демьяна была явно написана на его лице». Этой девочке как будто постоянно явлен этот страшный негатив мира, печать разложения, смерти на вещах, животных и людях. Она приходит в крайний ужас от вида всего и всех, но недаром ее больше всего пугает старенькая, уже совсем близкая к смерти бабушка. Платонов не описывает, что именно видит Уля, он только сильно и убедительно выражает, как это должно быть страшно, раз так ведет себя ребенок: душераздирающе кричит, закрывает лицо от страха, забивается в темное место. Правда, Уля потом исцеляется от своего страшного, нечеловеческого дара: ее глаза теряют способность видеть «тайный образ правды». Но автор, который придумал эту необыкновенную девочку, недаром так усиленно подчеркивает нежную, почти безумную любовь к ней всех, пока она была такой странной, а кончает рассказ словами: «Она стала красивой девушкой, столь красивой, что была лучше, чем нужно людям; и поэтому люди любовались ею, но сердце их оставалось равнодушным к ней».

Отношение человека к природе у Платонова определяется именно тем, с каким из ее ликов он вступает в отношение. Это замечательно сжато показано на одной страничке «Сокровенного человека». Пухов гуляет босиком за городом в сияющий солнечный день. Он «чувствовал землю всей голой ногой, <...> шагал почти со сладострастием. <...> Ветер тормозил Пухова, как живые руки большого неизвестного тела, <...> и Пухов шумел своей кровью от такого счастья». Случается и в других вещах Платонова, что природа вот так впускает человека в себя как на ласкающий праздник, ошеломляет контактом мгновенного свидания со всем живущим. Но это редко. А чаще всего, как у Пухова, который тут же вспоминает свою умершую жену, и сердцу его хотелось «жаловаться всей круговой поруке людей на общую беззащитность»: «В эти минуты Пухов чув-

ствовав свое отличие от природы и горевал, уткнувшись лицом в нагретую своим дыханием землю, смачивая ее редкими неохотными каплями слез». Или вспомним то прозрение оборотной, жесткой, губящей стороны природы, которое касается падающей с горящим парашютом Москвы Честновой: «Вот какой ты, мир, на самом деле!» («Счастливая Москва», 1933—1936).

Платонов пристально исследует жизнь на ее самом элементарном уровне поддержания самой себя. Для этого существовал вполне реальный материал: все силы до изнеможения класть на то, чтобы пропитать и согреть свое тело, не умереть — так жили массы народа в дореволюционной России, так было и в страшные годы гражданской войны и разрухи. Но у Платонова тут есть еще особый (можно сказать, философский) интерес. Он видит в предельной бедности, голоде, болезни, телесной нищете, душевном изнеможении обнажившийся лик человеческого удела. Как в болезни ощутимо проступает та участь, которая уготована всем, смерть показывает свои когти, так и в материальной нужде — вся непрочность, ветхость и тяжесть бытия. Эпохи войн и разрух также несут в себе — помимо всего прочего — естественную *метафизику*: испытание голодом и смертью как широким, рядовым явлением. «Время кругом него стояло, как светопредставление, где шевелилась людская живность и грузно ползли объемистые виды природы. А надо всем лежал чад смутного отчаяния и терпеливой грусти» («Сокровенный человек»). Голодный, оскуделый человек, который чувствует только «свою усталую сырую кровь», стоит перед одичавшим пространством мира, угнетаемым «злостью и скукой». Точнее, именно *такой* человек обнаруживает *такую* сторону мира («общая беспризорность огромной порожней земли»). Это его открытие.

В повести «Джан» характерно перетолкована известная зендская легенда об Ормузде и Аримане. Мифологический Ормузд, космическое начало света и добра, становится у Платонова «богом счастья, плодов и женщин», покровителем богатых стран, где люди упиваются роскошью и негой жизни. Дух тьмы и зла, Ариман, теряет все свое державно-самостоятельное, демоническое значение, превратившись в бедного жителя тех бесплодных «черных месть Турана, среди которых беспрерывно тоскует душа человека». Всякая радикализация зла Платонову чужда. Глубокий исток зла — в фундаментальном несчастье участи человеческой и безысходном ожесточении, порождаемом ею. «Чагатаев вглядывался в эту землю — в бледные солонцы, в суглинки, в темную ветхость измученного праха, в которой, может быть, сотлели кости бедного Аримана, не сумевшего достигнуть светлой участи Ормузда и не победившего его. Отчего он не сумел быть счастливым? Может, оттого, что для

него судьба Ормузда и других жителей дальних, заросших садами стран была чужда и отвратительна, она не успокаивала и не влекла его сердца — иначе он, терпеливый и деятельный, сумел бы сделать в Сары-Камыше то же самое, что было в Хорассане, или завоевал бы Хорассан». Земное довольство и блаженство тела не ответ на крайние, тоскливые запросы сердца. Тучные сады не упраздняют «темной ветхости измученного праха». Речь идет о том, чью сторону выбрать: тучных садов или праха. Ариман глубже Ормузда: сады тоже рано или поздно превращаются в прах, и если остановиться только на тучных садах, значит, совершенно — навсегда — не допустить даже мысли, а тем более дерзания — воссоздать из праха сад вечной, неумирающей жизни.

Народ джан — идеальный бедняк, философский концентрат всех тех «душевных бедняков», которыми полны произведения Платонова (реалистически приуроченные, как уже отмечалось выше, по преимуществу к дореволюционному времени; один из ярких примеров — Филат из «Ямской слободы», 1927). Платоновские «душевные бедняки» мучаются чувством, но не могут довести его до ясного сознания. У них большое сердце, но не просветленное умом и знанием. Оригинальность Платонова в русской литературе, всегда страдавшей за мучительную жизнь народа, в обнажении всеобщей человеческой судьбы в этом мучении. Больной, сирый и убогий достоин не только жалости и готовности помочь. Он ближе счастливых стоит к оборотной стороне жизни; его темное, не дошедшее до членораздельного выражения душевное переживание жизни таит знание, касающееся всех и каждого.

Одним из самых частых слов, наряду со «смертью», «умирать», «умирающий», у Платонова встречается определение «скудный», «скучно», «скука». «Всемирная бедная скука» разлита у него повсюду: в природе, которая «исполняла свою скуку», в «скудных стихиях», в пыли, которая «так скучно лежит», в «скудной избушке» и «скудном голосе», в «скуке старости», выходящей при дыхании... Как ощущения запаха, вкуса, тепла, цвета, форм и т. д. — реакции человеческих рецепторов на явную, *физическую* реальность окружающего, так скука у Платонова — тягостная *метафизическая* реакция человека на скрытый, темный, *смертный* лик мира. Вот образное сопряжение, дающее ключ к этому изобилию определений «скудный» и «скука» в произведениях Платонова: «...пустой свет туркменистанской равнины, скудной как детская смерть» («Тақыр»). Мотив скуки тесно примыкает к мотиву смерти. Скука — от смерти, от ее фатальной неизбежности — детская смерть вдвойне томит сердце своей нелепостью.

Чувство скуки всегда вызывалось именно зрелищем дурной бес-

конечности, бессмысленным кругооборотом жизни («пустоворотами бытия», по выражению А. Белого). «Скучища неприличнейшая» — оценивает черт в «Братьях Карамазовых» бесконечно повторное вращение колеса существований во вселенной. Когда человеческое чувство останавливается на сознательной или чаще всего бессознательной констатации безнадежности такого порядка вещей — возникает это странное, тяжелое ощущение скуки. Когда внутренний смысл, ценность вещи, человека, бытия объявляется равной нулю, то именно этот нуль удручает до скуки. У Платонова появляется нечто новое: скука, скучный — как определенный момент онтологического самоопределения всякой твари, живой и неживой. Она *скучна в себе*, т. е. не несет в себе высшего смысла, как будто внутренне ощущает собственную недолжность. Но скука — лишь безнадежное ощущение своего недостойнства, в ней есть тягостное покое в самой себе. Скука — нравственный штиль, мертвая нулевая точка, от которой не может начаться движение и превозможение. Но неужели скука — это вся реакция, на которую способен человек?

Природа в произведениях Платонова как будто мается в тяжелом душном сне. Все в ней томится и ждет чего-то, ждет... изменения своей участи. В ней — «печаль дремлющего разума»: природа тоскует по сознанию, стремится к нему и усилилась дать его в человеке. В человеческой тоске за все погибающее — сознание несчастья самой природы, ее смутный порыв превзойти самое себя. Платонов пишет о «великом немом горе вселенной, которое может понять, высказать и одолеть лишь человек, и в этом состоит его обязанность» («Афродита», 1944). В душе человека природа породила нечто принципиально для себя новое, небывалое: *чувство грусти и тоски*. И не только за человека, но и за весь мир. Грустно от всеобщего умирания, грусть — как жалость и печалование о таком порядке вещей. «Старик играл дальше, скрывая в себе жалкое чувство печали по небольшой усердной птичке, которая жила сейчас где-то и изнемогала» («Любовь к родине, или Путешествие воробья», 1936). В чувстве грусти для Платонова большой залог и обещание, грусть — значит, нехорошо все происходит, не должно так быть. В грусти и тоске — в отличие от скуки — выход за себя, начало движения, стремление к идеалу, находящемуся вовне и выше. Это очень важное для Платонова чувство, он его лелеет так, что оно становится у него, можно сказать, важным *нравственным* чувством. Это чувство зовет спасти все живое. «Мы тебя одну не оставим!» — говорит Чагатаев черепахе. «Хивинский осел глядел на Чагатаева знакомыми глазами и кричал по-скучному, непрерывно, точно напоминая ему, что он должен освободить и спасти его» («Джан»).

Единое мироощущение пронизывает разнообразие платоновских мотивов. Среди них и лейтмотив *сиротства*: большинство героев Платонова — буквальные сироты («сироты земного шара»). Все взрослые — или готовые, или потенциальные сироты, на пороге вечного разрыва с самыми близкими людьми. Здесь же — порывы *любви к матери*, как правило, уже покойной. Даже яростные преобразователи мира, скажем, в повести «Эфирный тракт» (1926—1927), разбухшие мозгом головастики, с иссушенным сердцем, терпя фиаско в своих проектах, в самые глухо-безотрадные часы и миги жизни пронзаются воспоминаниями о матери. «У Фаддея Кирилловича явилась еще страшная и неутомимая тоска по матери, хотя она умерла пятнадцать лет назад. Он ходил по комнате, вспоминал ее обувь в гробу, запах подола и молока, нежность глаз и всю милую детскую родину ее тела». Тоска по умершим родителям, загнанная в глубь души, прорывается в снах и внезапных воспоминаниях героев «Чевенгура» и других произведений Платонова. Эти воспоминания вызывают волну жалости, в которой всегда стыд за какой-то главный, не исполненный перед ними, вытесняемыми детьми, природным ходом вещей, долг. Собственно, из этого чувства, из желания искупить вину перед умершими родителями, из желания «невозможного», из чаяния новой встречи и возникает импульс их преобразовательной деятельности, их поисков путей воскрешения и бессмертия. И тут Платонов оказывается ближе к Федорову, чем к Соловьеву. Если автор «Смысла любви» видел именно в половой любви, умеющей преодолеть эгоизм индивидуума, признав за другим, за любимым абсолютное значение, «основание всего дальнейшего совершенствования», то Федоров такое основание усматривал тоже в любви, но не половой, а сыновней и дочерней. Действительно, любовь к родителям есть еще большее преодоление эгоизма, ибо не предполагает никакой материально-чувственной награды, как первая.

Тут же и мотив *странничества*, зова дали и пространства: туда, туда, «в глубь, в далекую страну», в путь-дорожку, «без отдыха идти по земле, встречать горе во всех селах и плакать над чужими гробами» («Происхождение мастера»). «Где теперь, спустя целый человеческий век, тот дед у деревянного сельского моста? <...> Кто жив еще из людей, завивавших венки на высокой поляне во времена детства Акима?» («Свет жизни», 1940). *Где, кто* — звучит вопрос и зовет найти. И тревожатся смутным желанием сердца, и трогаются в путь особые люди — платоновские странники. Весь мир они чуют как умирающий и бегут по нему всё вдаль и вдаль, превращая «тишину и погибающие звезды в настраение личной жизни» («Происхождение мастера»). Много их в мире Платонова, тех, кого томит

«сильная, грустная мечта о безвозвратном бродажничестве». И однажды: «Э, да будь ты все проклято! — сказал Яков Саввич. — Пойду жить по своей жизни» («Глиняный дом в уездном саду», 1935). В мечте платоновских героев о таком скорбном странничестве как будто возрождается та наивная, *детская*, безутешная скорбь по унесенным смертью, которая в далекие, первоначальные времена направила легендарного Гильгамеша на поиски своего умершего друга Энкиду. По Федорову, в этом зове проступает архаичный пласт психики человечества, запечатленный в древних мифах о поисках «страны умерших» с целью их вызволения оттуда.

Самые странные и уникальные из мотивов произведений Платонова связаны с наиболее *безумными* его чаяниями, идущими от идей Федорова о борьбе со смертью и воскрешении умерших. Все в природе, в огромном космосе есть вещество, вещество, кочующее по существованиям. Что было когда-то человеком, превращается в землю, в прах, из него растут травы и деревья, из них делают разные вещи; вещи стареют, разрушаются, превращаясь в те бесполезные пустыки, скудные мелочи, к которым так странно привязано сердце в мире Платонова. Человек живет от рождения до смерти, «срабатывая вещество своего тела», «теряя в терпении и работе свое существо» («Джан»). Пыль, сор, прах, «темная ветхость измученного праха» — отработанное, последнее вещество, конечный пункт кочевья. У героев Платонова какая-то горькая нежность к этому праху: играть, пересыпать его в руках, ласкать мириады растертых в нем жизнью, как то делает странная девочка Уля, бессознательно обладающая даром видеть оборотный, страшный, смертный лик жизни. Вот бродит по сухим, заброшенным полям Яков Титыч из «Чевенгура» (1927—1928) и собирает забвенные остатки прошлых существований, тоскуя, что «все пропадает и расстается в прах». А Вощев из «Котлована» (1930) не расстается с особым вещмешком, собирая в него забвенные «пустяки», «всякую несчастную мелочь природы». Так и носит с собой Вощев федоровский музей тленного, погибающего мира, «вещественные остатки потерянных людей». Пока хоть *сохранить* — движет им вещей инстинкт.

Мы привыкли к духовным формам представления дорогих умерших, душевной памяти о них. У Платонова поражает нежность к буквальным, телесным *остаткам* мертвых, какое-то исступленное стремление удержать нечто действительно, физически им принадлежавшее. «Захару Павловичу сильно захотелось раскопать могилу и посмотреть на мать — на ее кости, волосы и на все последние пропадающие остатки своей детской родины» («Происхождение мастера»). И та же тема гроба и раскопанной могилы возникает в «Чевенгуре» в связи с угрозой смерти Саши Дванова: «Перед Пасхой

Захар Павлович сделал приемному сыну гроб — прочный, прекрасный, с фланцами и болтами, как последний подарок сыну от мастера-отца. Захар Павлович хотел сохранить Александра в таком гробу, — если не живым, то целым для памяти и любви; через каждые десять лет Захар Павлович собирался откапывать сына из могилы, чтобы видеть его и чувствовать себя вместе с ним». И что поразительно — у Платонова чувство любви оказывается сильнее отвращения перед миазмами тления: «У нее не могло быть отвращения к покойному; она даже боялась того, что скоро не ощутит его тления, когда он вовсе смешается с прахом. <...> Давай, мама, откопаем папу! — сказал сын матери. — Пусть он дома лежит» («Пустодушие», 1943). Платоновская тоска по умершим не помирилась на красивой грусти призрачного образа, хранящегося в памяти. Через крайние эксцессы этой тоски — откопать папу! — в ней пробивается кажущееся безумным, но реальное чаяние. Только любовь к конкретной неповторимой личности в ее единстве духа, души и обязательно тела, забывшая «брезгливую осторожность», может руководить познанием мира в его смертных глубинах, делом действительного возвращения умерших к жизни.

Мотив уже собственно *научного воскрешения* проходит через все творчество писателя вплоть до военных и поздних детских рассказов. Начинается он в ранних статьях и стихах воронежского мечтателя. Уже в стихах сборника «Голубая глубина» (1922) возникает мотив странничества как поисков ключей от тайн мира. Причем конечный прицел всеобщего подвига познания, гигантского космического труда — именно «пасть могилы». В балладе «Сын земли» герой направляется в дальний поход за возвращение к жизни умершей матери и братьев; написана баллада 7 ноября 1920 года, в годовщину Октябрьской революции. С этой даты начинается для молодого Платонова «всемирный подвиг человечества», включающий исполнение «надежд всех людей» преодолеть «великое немое горе вселенной», в которой царит слепой закон пожирания и смерти. До этого, рассуждает молодой Платонов в своих статьях, человек спасался от «страха за жизнь», от ужаса своего уничтожения двумя путями. Первый — развитие чувства пола, культ женщины, любви, продолжения себя в детях, — и так человек пытался найти «противосмертное, хотя и условное, оружие». Второй — искусство, как выхлопной кран, куда уходила та же нестерпимая тоска смертной жизни. Но «пол работал на одном месте. Дело борьбы с великим врагом — смертью не подвигалось. Найдя благо в половом чувстве, люди окаменели». И искусство, являясь облегчающим для человеческого духа суррогатом истинного бессмертия, «тоже гарантия природы против неисполнения человеком ее требований и тоже на-

слаждение», как и пол. А наслаждение — та ловушка, в которую захлопывает человека природа, расслабляет и примиряет с собой. Революция для Платонова — порог того «царства сознания», которое должно преобразить человека: «Сознание победит и уничтожит пол и будет центром человека»⁴.

В ранней публицистике писателя мессией грядущего творческого активно-эволюционного этапа, носителем новой души, откуда будет вытеснен пол и воцарится сознание, становится пролетариат. Происходящая революция призвана начать коренной перелом самой натуры человека, который сравним по своей грандиозности с потрясением, внесенным в мир христианством. «Воцарение царства сознания на место теперешнего царства чувств — вот смысл приближающегося будущего. Искры мысли мы сольем в один сплошной огонь и сожжем им землю, зажжем космическую интеллектуальную революцию» («У начала царства сознания» — «Воронежская коммуна», 12 и 18 января 1921). Вот оно, яркое выражение прометеистской апокалиптики! То, что в христианстве является как последний этап эсхатологической катастрофы, предшествующей созданию «нового неба и новой земли»: сгорание этого греховного мира, павшего порядка вещей,— здесь мыслится как титаническое деяние людей: *сами устроим!*

Истинное чувство Платонова обнимает всех: «Человечество — одно дыхание, одно живое теплое существо. Больно одному — больно всем. Умирает один — мертвеют все» («Равенство в страдании» — «Воронежская коммуна», 4—5 января 1922). «Усиление», «обессмертивание своей жизни» как высшая цель предполагает расцвет и преображение каждой личности — в этом гуманный, вечно человеческий источник, который гармонизировал позицию Платонова на фоне культа машинизированного, роботизированного «мы», коллективного рабочего агрегата. Хотя и Платонов в эти годы доходил временами до повторения лозунгов Пролеткульта и «железного Гастева» (см. его статью «Нормализованный работник», «Воронежская коммуна», 29 декабря 1920). В этой статье — крайний уклон в мысли Платонова, находящийся во взрывном противоречии с глубинными чаяниями его Идеала. А когда в рассказе «Потомки солнца» («Сатана мысли»), 1922, во имя умножения мощи «беспощадного» сознания, пересоздающего порядок вещей, дело доходит до убийства сердца, «теплокровного божественного сердца», — тут уж самоубийственный для *идеи* предел: само дело теряет смысл, ведь его истинным импульсом является как раз сердце, не приемлющее утрат, мира, где царит страдание, вытеснение, смерть. Добиться «невозможного», «какие бы пути ни вели к нему!» Платонов попадает в плен схемы, куда просачивается порочный ду-

ализм цели и средств. А как можно идти против смерти, бороться за вечную жизнь, насилуя других и убивая свое сердце?! Высочайшая цель преображения мира корезится судорогой нетерпения, поддаваясь пароксизму отчаянного *скорее, лишь бы как*.

Вскоре сам Платонов увидит тут главную опасность. Уже в повести «Эфирный тракт» (1926) это становится очевидным. Здесь общество будущего уже сознательно стремится к прекрасному и великому «невозможному». Рядом с крематорием стоит Дом Воспоминаний, здание-сфероид, образ космического тела, с телескопической вышкой «в знак и угрозу мрачному стихийному миру, отнимающему живых у живущих, любимых у любящих — в надежду, что мертвые будут отняты у вселенной силою восходящей науки, воскрешены и возвращены к живым». Если в скоропалительной юности казалось, что жизнь, вселенная, человек быстро и послушно устроятся по разумному преобразовательному чертежу, то время такого поистине легкомыслия прошло. Здесь инженер-агроном Исаак Матиссен, научившийся мыслью непосредственно влиять на материю, приступает к прямому воздействию на весь космос, но получает вместо желаемого «управления миром» катастрофические возмущения в действиях небесных сил и тел, что приводит — среди прочего — и к гибели главного героя Михаила Кирпичникова, другого искателя и преобразователя. Матиссен уже отчетливо осознает новую страшную власть — «власть ученых». Еще не разобрались они толком в строении мира, а уже рвутся действовать, крушить и переделывать — наскоком, неистово и исступленно. В отрывке середины 1920-х годов «О любви» писатель отходит от крайностей ранней публицистики, но остается верным своей глобальной идее развития человечества, высказывает мысли о роли сознания в эволюции, близкие утвердившемуся позднее ноосферному видению Вернадского. В этом отрывке Платонов уже настаивает: сначала надо исчерпывающе понять и исследовать, а потом преобразовать. Да и сам человек — сложнейший микрокосм, он родственен и большому космосу, и микромиру с их силами и энергиями, не говоря о психической и духовной его специфичности,— так что исследование должно идти в обе стороны: и вовне, в беспредельность мира, и в такую же глубину внутренней *вселенной* человека. А вот радикальное вмешательство в интимную жизнь вещества, в установившуюся природную и космическую взаимосвязь — при недостаточно полном овладении ее тайнами — может обернуться неожиданной, не исключено — глобальной катастрофой,— предупреждает Платонов судьбами своих героев-преобразователей из «Эфирного тракта».

Но это понимание несколько не отменяет для писателя самого идеала победы над смертью и преображения мира. Еще в «Рассказе

о многих интересных вещах» (1922) он изображает «Мастерскую прочной плоти», где идут опыты по достижению бессмертия, и главный идеолог и практик этих работ знакомит нас с новой наукой *антропотехникой*, которая научит всех трансформировать истинную родотворную, эротическую энергию в мощности творческие, преобразующие: «Силою целомудрия перестройте и усильте сначала себя, чтобы перестроить затем мир». Молодой Платонов подключается здесь к древней традиции, искавшей пути подобной трансмутации половой энергии, в той же надежде, что она приведет к преображению человека, достижению его бессмертия, невиданному усилению сознания: это в известной степени и Платон с его учением об Эросе как «стремлении к бессмертию», и христианские гностики, и китайские даосы, и восточные тантристы, и, наконец, уже близко к нам и к мысли самого Платонова, идеи «положительного целомудрия» Федорова и «смысла любви» Вл. Соловьева.

Трассирующим мотивом через все творчество Платонова идет чаяние воскрешения. Фома Пухов «находил необходимым научное воскрешение мертвых, чтобы ничто напрасно не пропало и осуществилась кровная справедливость» («Сокровенный человек»). Дело-производитель Жаренов, поэт, болеющий за все «дело мировое», поднимает заснувшего героя звучным призывом: «Не время сна, не время спать, пора весь мир уж постигать и мертвых с гроба поднимать» («Родина электричества», 1939). Саша Дванов надеется, что чевенгурский коммунизм позволит ему исполнить завет и родного отца, данный ему во сне: «делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...», и приемного, наяву: «Сделай что-нибудь на свете, видишь, люди живут и погибают». И Саша уходит в Чевенгур, как раньше в революцию, чтобы разрешить загадку смерти и тогда вернуться за отцом. «Направо от дороги Дванова, на размытом оползшем кургане, лежал деревенский погост. Верно стояли бедные кресты, обветшавшие от действия ветра и вод. Они напоминали живым, бредущим мимо крестов, что мертвые прожили зря и хотят воскреснуть. Дванов поднял крестам свою руку, чтобы они передали его сочувствие мертвым в могилы». «Подавленный скорбью устройства человеческого тела» хирург Самбикин из романа «Счастливая Москва» одержим идеей и практической задачей бессмертия. Работая с трупами, он обнаружил на срезах некоторых органов (прежде всего сердца и мозга) следы некоего таинственного вещества особой жизненной силы, которое, как он полагает, организм хранит про запас с младенчества и выделяет как «последний заряд жизни» в момент смерти, но, увы, уже как «безуспешный выстрел» внутри умирающего. Найти источник этой девственной и могущественной «младенческой влаги», выделить ее из трупа,

и этой «творящей силой» омолодить и обессмертить еще живущих — такова суть его открытия, с которого маниакально не сходит его ум и опыт.

Первоначальный вид его идеи поражает характерным извращением: речь идет о том, чтобы «превратить мертвых в силу, питающую долголетие и здоровье живых». В таком сугубо гротескно-физиологическом виде повторяется логика, в которой живет ветхий природный мир (против которого ведь и ополчаются герои Платонова), «питающийся» прахом умерших, использующий их жизни и достижения как подножие для своего возвышения. Какие-то истинные понимания и высокие дерзания Самбикина подспудно искажаются полем ценностей революционного, классового времени, отношением к прошлому и когда-либо жившим как к материалу и удобрению для будущего. Но интересно, что именно сердце хирурга, пронзенное смертью оперированного им мальчика, производит затем существенную коррекцию своей идеи: он понял, что исследуемое им жизненное вещество, «неистраченный заряд живой энергии» надо попытаться направить на восстановление самих умерших («мертвыми оживлять мертвых»).

О мотиве раскопанной могилы, за которым стоит любовь к мертвому телу дорогого человека, уже писалось выше. Однако эта любовь имеет у Платонова совершенно особое, вовсе не некрофильское склонение в его обычном сексопатологическом понимании и связана всегда, бессознательно или сознательно, с анастатическим импульсом, т. е. с потребностью в восстановлении умершего. Так что и шокирующе-гротескное желание Самбикина «жениться» на мертвой девушке, которую он анатомирует в поисках следов оживляющего вещества, смотрится в истинном своем смысле именно в перспективе его воскресительных поисков. Надо учесть капитальный факт: некрофилия движима импульсом к разрушению и смерти, а тот же Самбикин — к воскрешению, к преобразению человеческого тела.

И разве всякое любовное, сострадательное внимание к трупу является признаком некрофилии? Вспомним — при всех понятных бесконечных дистанциях и пропорциях — высочайший Богочеловеческий образец: слезы и скорь Христа при виде уже засмердевшего Лазаря, прежде чем Он совершил Свое воскресительное Дело Дел из чреды тех Его дел оздоровления природно-смертного порядка бытия, о которых Он говорил: «Верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин.14:12), явив их тем самым как задание вставшему на путь обожения человечеству. Правда, в случае с платоновскими преобразователями тут вся и загвоздка; у Христа сказано: «верующий в Меня», т. е. действующий

в потоках Божественной благодати, в соработничестве с Богом, а тут Божественная инстанция вовсе выпала (точнее, была выбита из сознания научением эпохи) — отсюда то скучное томление, тот тоскливо-безнадежный фон богооставленности, бытийственной безосновности, почти экзистенциальной заброшенности и абсурдности, на котором взмывают и опадают онтологические дерзания героев.

И в «Чевенгуре», и в «Котловане» густым, нерассеивающимся облаком стоит тоска обезбоженного мира, в котором на чисто людских основаниях пытаются устроить рай на земле. При всем неистовстве новой веры, при всех подвигах во имя ее — навывлет пронзает та потерянная, заброшенность, которая обволакивает Предприятие и его деятелей («уединенное сиротство людей на земле»). Читая чевенгурскую утопию, где бедные, сырые и убогие прижались друг к другу в обожании товарища и служении ему, трудно отделаться от впечатления, что Платонов почти буквально разворачивает то видение будущего мира, отказавшегося от Бога, которое явилось Версилу в «Подростке» Достоевского. Там звучат те же слова «великое сиротство» и далее: «Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют все друг для друга»⁵.

В чевенгурской эпосе осуществился корежащий стык глубинных сердечных чаяний его героев и новой, принятой на веру идеологии, замешанной на тотальном разделении и ненависти. В наученной логике чевенгурских преобразователей вся вина за несовершенство бытия лежит на буржуях, кулаках и разной «остаточной сволочи». Дерзкие проекты овладения миром сводятся потому лишь к их истреблению, а уж затем, вне всякого сомнения, необходимо наступит внезапное преображение мира, и избавленная от эксплуатации природа станет другом человеку, сознательной работницей на коммунизм. «Пора нам всем великолепно жировать. Долой земные бедные труды, Земля задаром даст нам пропитанье» — увлеченно декламирует Пашинцев. Аналитическая мысль Платонова работает на постоянных гротесках, использует аналогии предельные, апокалиптические. Чевенгурцы берут на себя прерогативу «страшного суда»: буржуев ссылают в геенну огненную вечных мук и вечной смерти (даже душу им прострелили, чтоб наверняка), а пролетариату декретивно объявляют коммунистический рай, где те будут покоиться без труда и забот в непрерывном «обожании товарища» (некоторая параллель с немудрящими представлениями о «блаженной» жизни для избранных христианского рая).

Вот они в своей обители душевного равенства, монастыре абсолютного товарищества обнялись в проникновенной «классовой

ласке» и затихли в ночь перед ожидаемым пришествием коммунизма, чудесного и мгновенного преобразования мира. Ибо в коммунизме увидели высшую эсхатологическую идею. И как большинство христиан пассивно ждет разрешения конечных судеб мира, дня последнего, так и чевенгурцы, псевдохристиане коммунизма: «Теперь жди любого блага,— объяснял всем их глава Чепурный.— Тут тебе и звезды полетят к нам, и товарищи оттуда спустятся, и птицы могут заговорить, как отживевшие дети,— коммунизм дело не шуточное, он же светопреставление».

Но чуда не наступает. Натуральная основа жизни, природный ход вещей не могут быть ни отменены волевым субъективным актом, ни внезапно преобразиться в лучах магической апокалиптики. Постепенно бессилие чевенгурского коммунизма перед естественными бедами начинает нагнетаться в романе. Заболевает Яков Титыч, старик из «прочих», их ум и совесть, болеет животом, мучается в бурьяне, «забыв обо всем, что ему было дорого и мило в обыкновенное время». По дороге в город его мучения по звукам обнаруживает Чепурный и тут понимает свои непереходимые пределы: «...больной человек — это равнодушный контрреволюционер; но этого мало — следовало решить, куда девать при коммунизме страдальцев». А когда Яков Титыч в конце романа чуть не кончается, весь чевенгурский райком — в полной растерянности и удручении от невозможности чем-нибудь ему помочь. «Ты, Яков Титыч, живешь неорганизованно,— придумал причину болезни Чепурный.— Чего ты там брешешь? — обиделся Яков Титыч.— Организуй меня за туловище, раз так. Ты тут одни дома с мебелью тронул, а туловище как было, так и мучается». Так народный человек, лежа почти на смертном одре, указывает на сбившую с пути мелкость того «ученого» анализа зла, который приняли на веру чевенгурцы: дело не в имуществе, главное зло — в слепом, смертоносном природном законе, живущем и в «туловищах» людей.

Не получилось в «Чевенгуре» и «отживевших детей». Умирает больной ребенок у женщины из «прочих». Мать его безумно тоскует и молит, чтобы он хоть на минуточку еще ожил и взглянул на нее. И начинаются страшные манипуляции Чепурного над трупиком, яростные, тщетные попытки совершить чудо как подтверждение коммунизма. Коммунизм, осуществление высшего блага,— и вдруг смерть?! «Какой же это коммунизм? — окончательно усомнился Копенкин и вышел на двор, покрытый сырой ночью.— От него ребенок ни разу не мог вздохнуть, при нем человек явился и умер. Тут зараза, а не коммунизм. Пора тебе ехать, товарищ Копенкин, отсюда — вдаль».

Вот тут, со смертью ребенка, и пришел конец чевенгурскому

коммунизму, а нападение каких-то непонятных врагов — завершение этого конца. Погибают все, остается Саша Дванов, отправляется в последний путь к озеру, где утопился его отец, где хранятся его последние остатки, «теплющий след существования отца». И в этот след, в расстелившуюся волну уходит Саша. Другого пути воссоединения с отцом, реального, живого не открыл ему чевенгурский коммунизм, что забрел не туда: воспринятую коммунистическую идею напоил своими эсхатологическими чаяниями, а они в нее не вмещались, да и сами чаяния — слепок с пассивно-христианской апокалиптики. Раз из труда до сих пор выходили только мануфактурные игрушки, разъединяющие людей,— то долой труд! И не дошли чевенгурцы до мысли, что труд можно оборотить на самую смерть, на стихийные силы, на пересоздание себя и мира. И да позволено будет предположить, что мистический шквал, начисто сносящий город и всех его жителей, мог мыслиться Платоновым, столь всегда глубоко проникавшим в федоровскую мысль, как Страшный суд, финальная катастрофа, которая неизбежно ждет человечество, если оно не придет в «разум истины», необходимость действительного трудового пересоздания природного порядка в иной, братский, бессмертный строй бытия (в романе Платонова: бессилие воскресить умершего «карается» всеобщей гибелью).

В самом финале романа обнаруживается, что в живых остался один Прокофий Дванов, один среди всего того имущества, которым он мечтал владеть безраздельно. Остается один и плачет над ненужностью этого имущества теперь для себя. И как когда-то в далеком детстве Захар Павлович посылал маленького Прошку на поиски сироты Саши Дванова, наградив за труды рублем, так и сейчас просит он Прокофия вернуть ему приемного сына. И самая последняя строчка: «Даром приведу,— пообещал Прокофий и пошел искать Дванова». Искать умершего, для чего? Открывается новая дорога, на которой надо найти всех умерших, погибших, умерщвленных — и вернуть их обратно, к преображенной жизни, из которой уже не может быть ухода.

«Котлован» возник через год как пристройка, точнее, «приройка» к «Чевенгуру». Еще одна сгущенная парабола, еще одно вынесение в свет, рождение в слабую, мучающуюся жизнь русского душевного пейзажа. Персонажи ее погружены в «переломную» действительность. Чего стоит само время написания повести: декабрь 1929 — апрель 1930. Вспомним одну из ее фраз: «Мимо барака проходили многие люди, но никто не пришел проведать заболевшую Настю, потому что каждый нагнул голову и непрерывно думал о сплошной коллективизации». О всех ее нелепостях и преступных перегибах, больно отозвавшихся и тогда, и позже на народе, Плато-

нов сказал в этой повести даже не по следу события, а одновременно с ним. Его способность создавать гротескно-абсурдную атмосферу здесь оказалась особенно впечатляющей.

В «Котловане» мы как будто снова встречаемся с тем же больным, наталкиваемся на признаки одного страдания, одной мании. Воцев — главный авторский человек в повести, как Дванов в романе. Воцева увольняют с производства «вследствие роста слабосильности и задумчивости среди общего темпа труда». Прибывается он строить котлован под дом будущего окончательного счастья. Через его сердце особенно пронзительно проходит мука от этого мира. Как можно просто жить, устраиваться прочно, сыто и утробе довольно, когда весь мир существует как собака «благодаря одному рождению», пропадает в «тоске тщетности», тлении и смерти? В свое время Достоевский видел русскую идею — в самосознании нации, осуществленном через идеальное дворянство — как всемирное *болеие за всех*. Платонов — в более глубинном, народном понимании — расширяет ее до всемирного *боления за всё*.

В «Котловане», как и в «Чевенгуре», с особенной пронзительностью — до вибрации последнего нерва — передана тоска смертного, обезбоженного мира. Обмануть эту тоску тут же пытаются иступленным трудом, неистовством работы. Строить и строить, авось да выйдет «хрустальный дворец». Забываясь в своих планах и работе, они терзаются сомнениями: «Неужели внутри всего света тоска, а только в нас пятилетний план?» Потому-то так гнетуща, томительно-мрачна атмосфера этой повести. А как же может быть иначе, если даже сам проектант Дома, куда должен войти на вечное поселение пролетариат города (а в его воображении уже встает и башня общемирового счастья посреди земли), сам страдает от той же общей «тоски тщетности», пуст, одинок и готовит себе самоубийство. Вот такими контрастами, неожиданными движениями в сюжете, а не только мотивами и образами мыслит Платонов. Писатель далеко не заходит в сюжетном разворачивании своей утопии. Казалось так соблазнительно показать постройку новой Вавилонской башни, штурмующей небо окончательного счастья, этапы и крушения. В «Котловане» дело не доходит и до первого камня. Только все роют яму под фундамент. Яму, в которой будет похоронена сама идея. Котлован становится буквально могилой Насти, того светлого детского явления, в которое угрюмые тоскливые строители поверили как в воплощение грядущего. Вот она, слезинка — трупик — младенца, который кладется в фундамент «хрустального дворца». А за этим трупиком — штабеля трупов вытесняемых поколений, идущих на перегной будущей гармонии. Тут — камень преткновения, который ни обойти, ни объехать. Никакой со-

циальный рай невозможен на земле, пребудут тоска, тщета, несчастье жизни, пока преобразование натуральной основы мира не станет «путем, истиной и жизнью» для всех.

Понять тип платоновских героев можно, если учитывать не только социальный пласт их образов, будь то «неистовые ревнители» эпохи военного коммунизма или коллективизации, техники-изобретатели первых пятилеток, но и сокровенное ядро «душевных бедняков» (тип федоровских «неученых»), мучающихся чувством. Попав в мощное силовое поле идей своего времени, его задач и дел, они приносят в него свои полусознательные сердечные стремления и сами этим полем деформируются. В результате создается абсурдный конгломерат, когда, с одной стороны, жаждут братства и преобразования Земли, а с другой — приравнивают к обезьянам, подлежащим уничтожению огнем пролетарской селекции, целые классы и группы; готовы и скот распустить по природе, подтянуть меньшую тварь до человека (как в поэтических мечтаниях Заболоцкого) и вместе — устраивают зловеще-комфортабельное «фашистское» убойное стойло для того же скота...

На таких сгущенных гротесках работает аналитическая мысль писателя в его вершинных творениях 1920-х — начала 1930-х годов. Нелепая смесь идеалов и суррогатов, душевного света и темного невежества, наскоро оснащенного и запутанного лозунговым примитивом (*«терниями» — терминами*), чистоты сердечного чаяния и идейной замороченности определяет и характеризует в разной степени его героев и их эпоху. Сатира Платонова облекается в форму фантазмагии, даже иногда какого-то театра абсурда с марионеточными персонажами-идеями. В «Ювенильном море» (1931—1932) старушка Федератовна, боец против стихий природы и классового врага, не спит: такой «по всей республике громовень, стуковень» идет, стоит густой чад трудового энтузиазма, а она, словно ведьма какая, всю Федерацию слышит и восчувствует, как свою избушку на курьих ножках. Главный герой повести инженер-электрик Николай Вермо,— из породы излюбленных автором искателей и преобразователей. Более того, он своего рода маньяк переделки и приспособления к немедленной человеческой пользе всего, чего бы ни коснулся его физический или умственный взор: от ничтожных мелочей до всего земного шара. Но уже с первой страницы автор сообщает внимательному читателю тайну такой фанатичной устремленности: «лишь бы занять голову бесперебойной мыслью и отвлечь тоску от сердца». А сердце у него, как у всех его собратий,— грустное, приходящее в «отчаяние от тоскливого действия природы», от «густого бреда» существования, где отсутствует немедленное исполнение самого необходимого: высшего смысла и цели жизни.

Не успевает Вермо прибыть в мясосовхоз «Родительские дворики» (какое нежное, своему сердцу и уму дорогое имя выбирает Платонов для этого хозяйства, словно напоминая по контрасту о ценностях, забытых в атмосфере разделения и борьбы!), как автор испытывает его своей *излюбленной* мизансценой: «Тут же в сенях общепития, на большом столе для кружковых занятий, лежал мертвый человек». А потом на похоронах покончившей с собой доярки Айны он в бессильной ярости желает «отомстить всему миру за беззащитность человека, которого несли мертвым следом за ним». Но, утоляя свое сердце непрерывным переустройством мировой наличности, он словно забывает своей *головой* о самом ценном, о чем страдает его душа. Вермо в плену идеала времени — даешь продукт, немедленную пользу, вал! — при забвении главного: для кого конкретно-лично и этот вал, и техника, что «решает все». Да и в свои отношения с явлениями и предметами физического мира он вносит понятия другого, социального круга. Вермо «начал порочить естественное самотечное устройство природы и потворство этому оппортунистическому устройству со стороны администрации совхоза». Мстительную ярость чуть ли не классовой борьбы, или, как выражается сам Вермо, «борьбы диалектических сущностей техники и природы» прилагает он к своим разметкам судеб всего окружающего, всех стихий, существ и вещей. Вроде нужные вещи придумывает и организует: ветряк, особую силосную башню для животных с электрическим убойным стойлом, добычу «ювенильной» воды из недр земли. Однако при всех своих симпатиях к этому герою автор доводит этот образ моментами до гротеска, а мучающее его неистребимое желание все исправлять и утилизировать до абсурда. Таких разоблачительных пиков его перманентно преобразовательного пафоса немало в повести. Вот какие рационализаторские идеи могут посещать его при взгляде на любимую женщину, председателя их совхоза: «Вермо глядел ей вслед и думал, сколько гвоздей, свечек, меди и минералов можно химически получить из тела Босталоевой. “Зачем строят крематории? — с грустью удивился инженер. — Нужно строить химзаводы для добычи из трупов цветметзолота, различных стройматериалов и оборудования!”». Это юмор уже вполне черного цвета! А сколь примечательна последняя реплика повести, принадлежащая Умришеву. Проводив Вермо и Босталоеву в Америку, где они собираются развернуть опыты по извлечению электричества прямо из «пространства, освещенного небом», он изрекает любопытную мысль, обращаясь к Федератовне, бывшей активистке, а ныне его супруге: «А что, Мавруш, когда Николай Эдвардович и Надежда Михайловна начнут из дневного света делать свое электричество, — что, Мавруш, не наста-

нет ли на земле тогда сумрак?» Да, как бы не стал наш белый свет черным от ретивости таких глобальных преобразователей, что одним своим воодушевленным сердцем и жадной пользы рвутся тут же и радикально тронуть *здесь*, а уж как *там*, а то и повсюду может отозваться — об этом задуматься забывают.

В «Ювенильном море» прослеживаются психические процессы эпохи, давление тотальной подозрительности, доводящей до того, что «невъясненный» человек сам начинает в себе сомневаться, кто он такой и существует ли вообще. Созидается железная империя бюрократизма, в которой на вечное поселение устраиваются уже не люди, а бумаги, а с ними разыгрываются запутанные и почти «мистические» истории. В повести к излюбленным платоновским «скуке» и «тоске» добавляются «бред» и «бредовый», побивающие здесь рекорды словоупотребления. «Классовая ласка» чевенгурцев, устроителей «душевного коммунизма», обнявших в обожании товарища, здесь, где провозглашается уже «механический большевизм», доходит до пародийного градуса: Босталоева, доставая гвозди, все обнимается с ответственными работниками, а был случай, абортom расплатилась за кровельное железо. (В эпопее с гвоздями блистательно нагнетается бред «планового» руководства отсутствующими материальными ценностями.) Дикая замороченность тяготит сознание: директор леспромхоза давит в себе умиротворяющее чувство к природе, заподозрив в этом «натурфилософию, мировоззрение кулака, а не диалектику».

Герои «Чевенгура» и «Котлована», творя «из лучших побуждений» свои дикие и нелепые дела, тем не менее охвачены постоянным чувством *тоски* и *стыда*: это «тревога неуверенности», «беззащитная печаль», «душная, сухая тревога», «бессмысленный срам», «жжение стыда», «стыд и страх перед наступающим коммунизмом». Тут писатель неистощим, как всегда, когда хочет нечто вбить в душу и сознание читателя. Кстати, этот настойчивый эмоциональный мотив для философски образованного читателя воспринимается как удивительное художественное подтверждение анализа «тоски», произведенного Ж.-П. Сартром через пятнадцать лет. Самоуправство человека, пытающегося предлагать и утверждать свою систему ценностей и учреждений в мире, лишенном высшего обоснования, ощущается человеком через особое чувство тоски. И стыда — добавляет Платонов. Причем, сами эти метафизические тревога и стыд героев уже удостоверили бы для французского философа их глубинную *моральность* в отличие от «подлецов», самодовольно верящих в необходимость и обоснованность своих действий.

В «Ювенильном море» этот стыд, удостоверяющий какое-то творимое *не то*, пропал. Так же как пропали и сны, когда, на время

«прекратив свои убеждения», герои уходили в детство, на родину своих самых затаенных воспоминаний и чаяний. И это был дурной симптом. Круто пошедшая эпоха не оставляла надежд многим элементарно-человеческим требованиям, не говоря уже о каком-то осознании онтологических задач. «Регуляция природы», имевшая в виду новый, сознательно направляемый этап эволюции, одухотворение природы, обернулась насилием над ней, всякого рода проектами ее технизированного покорения; «братотворение» — неистовством все усиливающейся классовой борьбы (согласно верховной теории). Свет разумного и свободного развития, которого так не хватало *душевному* чевенгурцам, так и не воссиял, а сталинские «Вопросы ленинизма» утвердились альфой и омегой знания и понимания.

А какой знаменательный перепад начал и концов романа «Счастливая Москва», имеющий отношение и к метафизике удела человеческого, и к ценностному освидетельствованию эпохи! Начальный энтузиазм, планы и дела — пробивалась радостная, подъемная нота: молодые строители страны, непочатая энергия преобразования, мечты, взгляд вдаль, *все сможем!* Даже завоевать «воздушную страну бессмертия», где человек станет крылатым, «а земля останется в наследство животным», — как о том мечтает один из участников комсомольской ассамблеи, самолетный конструктор Мульдбауэр. Затем идет все большее вторжение и внешне смертоносных, и внутренне иррациональных сил, разворачивается процесс избытия себя, ухода от активной деятельности, разочарования, упадка. Все персонажи романа приходят к той или иной форме своего *умаления и падения*: великолепная, неотразимая Москва Честнова, став калеккой, пройдя унижения и разочарования, вообще куда-то исчезает, хирург Самбикин замирает в столбняке своей идеи-фикс, «полной задумчивости по поводу всех важнейших задач человечества», эсперантист Божко, энтузиаст весоизмерительного дела, женится на хорошенькой мещаночке, а гениальный изобретатель, инженер Семен Сарториус, почти на пороге мировой славы, сначала уходит с видной авансцены в скромный служебный угол, а к концу романа и вовсе перевоплощается в чужую тусклую судьбу и имя.

Мотив выхода в другого, солидарности с участием самого маленького, забвенного человечка организует сюжет финальной главы романа. По содержательному наполнению этот мотив непрост, намешано в него много: и столь важный в свете соборных чаяний преображенного мира импульс выхода в ты-бытие, восчувствие другого как самого себя, но вместе — в радикальном варианте Сарториуса — бегство от себя, желание спрятаться от своей экзистенциально-смертной трагедии, от собственной задачи, и эле-

мент личной, проигрываемой на персонаже, платоновской психотерапии в годы, когда, возможно, безопаснее всего было исчезнуть и пропасть в какого-нибудь Груняхина, как его герой. Довольно зловещий подтекст — огромной тенью бдительного Командора — сквозит как раз в том месте и моменте, когда бывший великий изобретатель воображает, в кого бы ему нырнуть, в кого перевоплотиться: «Улыбающийся, скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, — жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются». Но все же самый глубинный метафизический смысл этого мотива обнаруживается в сцене посещения Сарториусом Крестовского рынка для покупки себе нового паспорта, в сцене, вылившейся в целый гротескно-лирический этюд. Писатель представляет бархолку как последний жалкий сток ушедших в неразличимость человеческих существований, что оставили после себя лишь разрозненные, прошедшие через множество рук вещи. В системе воскресительного и житнетворческого идеала писателя уход блестящего Сарториуса в ничтожного «работника прилавка» Ивана Груняхина несет в себе элемент внутреннего бунта, подсознательно осуществляемого героем романа, против единственно пока принятого и почитаемого идеала культурного бессмертия, выносящего из забвения лишь немногих выдающихся и избранных (на что имел полный шанс обласканный страной инженер-изобретатель). Удивительный порыв — взять и соскочить с поезда своей жизни, может быть, мчащего тебя к славе, к избранной судьбе, на каком-нибудь заброшенном полустанке и кануть там бесследно — этот порыв с постоянством возникает в творчестве Платонова. Такую пронзительную боль рождает и в Саше Дванове людская разъединенность в мире, что душа его тоже готова разделить участь каждой пропадающей забвенной пылинки человеческой: «пристать к ним и вместе пропасть из строя жизни».

В состоянии добровольного самоуничужения, философской аскезы, в облики самого скудного и безрадостного человеческого существования и оставляет Платонов своего героя в открытом финале «Счастливой Москвы», где Сарториус-Груняхин становится нечаянным мужем раздавленной жизнью, ожесточенной, немолодой женщины. В таком *психождении* в незначительность, почти анонимность этого, пожалуй, тут самого близкого Платонову героя не только вырисовывается отчетливая кенотическая линия отречения от существования для себя, но и торжествует любовь-жалость, любовь-жертва, любовь-агапэ. Это, воистину, любовь уже не к дальнему, а к ближнему, причем к ближнему, по существу, в христианском смысле этого слова, то есть ко всякому нуждающемуся в нашем от-

клике, внимании, заботе, кто бы и откуда бы он ни был (вовсе не обязательно родной вам и близкий по крови, духу или просто симпатичный вам человек).

Вспомним рассказ Платонова 1930-х годов «Юшка», где герой несет не только отдельному человеку, а целому маленькому социуму, такую же любовь-агапэ. Но если Юшка — чистый тип платоновского «душевного бедняка», чуть ли не христианского юродивого, то Сарториус до своего экзистенциального опыта переселения в другого человека принадлежал к категории героя-искателя и преобразователя. С ним произошла любопытная мутация: из искателя в «душевного бедняка». И этот сдвиг весьма характерен для творчества Платонова этого времени. Он касается и темы любви: от любви к дальнему, тесно связанной с любовью к будущему и преобразовательным эросом,— к любви к ближнему, к идее прироста хотя бы малого, но непосредственно ощутимого другим добра и света.

Прежде чем переходить к некоторой мировоззренческой коррекции Платонова в 1930-е годы, хотелось бы отметить одну удивительную вещь. Мы не знаем, был ли писатель человеком верующим, христианином в догматическом смысле этого слова. Скорее всего нет. Его эпоха отвергла религию, говоря словами его героя, как «предрассудок Карла Маркса и народный самогон». Но при этом сама его душевная структура, запечатленная в творчестве, оказывается поразительно близкой к тому, что называется христианским сердцем, христианской юродивостью и даже святостью. К Платонову и его героям, выразителям русской народной души, особенно приложима мысль Вальтера Шубарта: «В противоположность прометеевскому человеку *русский* носит в себе христианские добродетели как постоянные национальные черты. Не будет преувеличением говорить о врожденном христианстве русской, а может быть, даже и славянской души.

Русские были христианами до того, как приняли христианство. Они были христианами без Христа»⁶ (остается лишь добавить — и оставались таковыми, даже отказавшись от Него в революцию). В случае с Платоновым я имею в виду и тип отношения к миру и человеку, и особую реактивность на зло прежде всего. Из житийной литературы известны истории про то, как святые и дают себя спокойно убить, жалея своих убийц и молясь за них, и бегут за грабителями, предлагая им незамеченную и неотнятую вещь. Саша Дванов любяще прощается с собственным убийцей, бандитом Никитком, и помогает ему себя раздеть: «Рука была большая и горячая (рука убийцы.— С. С.). Дванову не хотелось, чтобы эта рука скоро оторвалась от него, и он положил на нее свою ласкающуюся ладонь. <...> Дванов начал раздеваться сам, чтобы не ввести Никиту в убы-

ток: мертвого действительно без порчи платья не разденешь». Какие низины жестокости и никакой ненависти! Рука, убивающая тебя и готовая надругаться, становится последним теплым прощанием с людской родиной, рукой бедного брата по этой жизни, ее путанице, несчастью, искореженности... Здесь же и неприятие идеи избирательности, невсеобщности спасения. Как можно блаженствовать праведникам горé, в райских кушах, когда их подножия лижут языки адского пламени, прорезываются тенями отверженных братьев под вечный вопль, стон и скрежет зубовой! Неужели еще и созерцать их страдания, наслаждаясь своей безгрешностью и праведной злобой, как то предлагал Тертуллиан. Разве возможен садизм в Царствии Небесном? Кстати, у самых чутких христианских душ, отмеченных особой праведностью подвижников, можно сказать, заработавших себе райское блаженство, неоднократно встречается желание отказаться от будущего спасения и разделить участь проклятых братьев, раз таковые будут. Боление *за все и за всех*, которым мучаются сокровенные платоновские герои, из этого круга переживаний и идей.

Вот еще признаки этого родства: тут и переживание мира как «падшего», неистинного, недолжного, и печалование о таком порядке вещей, и его «душевные бедняки», воистину христианские «нищие духом», глубоко ощущающие фундаментальную онтологическую *бедность* смертного человека, «всеобщую наследственную нищету», говоря словами свт. Филарета Московского. Оттого они как будто стремятся содрать все обычно маскирующие эту *нищету* покровы: уйти с видного места в самую жалкую участь, не заботящуюся о красоте одежды или жилища, а во внутреннем самоощущении редуцироваться до «однообразного тела», единственной брэнной и временной собственности, и тем самым явить наиболее точно, без всяких иллюзий и прикрас, самую суть нашего *заимствованного*, преходящего, бесследного бытия. И это поразительное самоощущение скучного послегрехопадного статуса бытия у Платонова глубоко и абсолютно серьезно, отнять его у него нельзя, и как ни дистанцировать его героев от него самого (что неверно, если делается радикально), их навязчивые идеи, их преобразовательные порывы не отбросить как сплошную нелепицу; да, они могут искажаться ценностями эпохи, могут быть замутнены, могут принять нелепо-гротескную форму, но импульс, ими движущий, для самого писателя абсолютно законен и истинен.

Христос, как мы знаем, указал на детское чувство и отношение к окружающему как на пример и путь в Царствие Небесное бессмертного, преображенного бытия. «Будьте как дети» — детское чувство становится у Платонова образцом и критерием для всех. Чувством

ребенок не приемлет (конечно, вовсе не формулируя этого) основной способ природного самоосуществления: смерть отдельного индивида; для ребенка этот индивид не далек и не абстрактен: это мать, отец, брат, весь мир, в котором все тети и дяди (а ведь это имена родных). Дети — естественные носители родственных отношений, расширяемых на весь живой мир. Дети у Платонова трепетно дрожат за жизнь близких, мамы прежде всего; они готовы, так же как мальчик Вася из рассказа «Корова», махать вслед проходящим и проезжающим людям со страстным призывом «не умирай!». И как маленький Егор из «Железной старухи» (1943), они любят как родных каждую былинку и цветок, жучка и бабочку. Юшка из одноименного рассказа сохранил в неприкосновенности детское чувство; у него переживание сиротства распространено на всякую тварь: он буквально каждую минуту сиротеет все больше и больше от каждой индивидуальной гибели в природе. Те задатки индивидуального лица, которые есть во всех тварях природы (о чем, как мы помним, писал тонкий ее наблюдатель и философ Пришвин), платоновские дети — в своем родственном чувстве, своеобразном щедром предвосхищении — поднимают до уровня личности, уникального «я», будь то корова или жук, цветок или лопух. Нисколько не мудря и не рассуждая, а чувствуя и любя, дети — в своем добром сказочном пространстве — становятся провозвестниками личности как высшей ценности бытия. Именно в детской душе рождается и горячая, рыцарская воля к действию — сразиться со смертью, «железной старухой», губящей людей.

И еще одно: его герои-преобразователи, эти атеисты и поклонники новой системы, как ни странно, оказываются удивительно близки религиозно-философской критике социалистического идеала, преодолевая (по-своему, в своем душевно-юродивом размышлении) то, в чем она упрекала этот идеал, а именно — в мелком, чисто социологическом диагнозе зла в человеке. Социализм для героев Платонова оправдан лишь тем, сумеет ли он не только устроить на более разумных, управляемых началах социальный мир или даже стихийно-природный (в смысле горьковского «права на погоду»), а прежде всего отрегулировать скорбное, жалкое, самоистребительное устройство самого человека. «Ведь и вправду, — рассуждает Божко из «Счастливой Москвы», — пусть весь свет мы переделаем, и станет хорошо. А сколько нечистот натекло в человечество за тысячи лет зверства, куда-нибудь их надо девать!». И выясняется, что этот воодушевленный проповедник социалистического мессианского сознания «давно втайне боялся за коммунизм: не осквернит ли его остервенелая дрожь, ежеминутно поднимающаяся из низов человеческого организма!». Платоновских героев, как если бы они

были людьми христианского сознания, пронзает глубокая внутренняя «порча» послегрехопадной природы человека («скверное», «язва», «гниль»), фундаментальная противоречивость и несовершенство ее. Сам успех или провал мировой идеи и практики социализма инженер Сарториус меряет онтологическими весами, где гиря успеха предполагает совсем другую антропологию, включающую и требование творческого преобразования природы человека: «Теперь — необходимо понять все, потому что либо социализму удастся добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе страшный тайник души, чтобы опять со сладострастным отчаянием впитаться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню с последним плачущим человеком».

Платонов прошел тридцатилетний путь художника трудной эпохи, которая была его не раз. Вот после публикации в 1931 году повести «Впрок» Платонов, объявленный — от Сталина до едидушных критиков — враждебной «сволочью», «кулацким агентом», певцом «дураков и юродивых», на пять лет вычеркнутый из советской литературы, пытается, по его собственным словам, «ломать самому себе кости»⁷, хребет своего «ошибочного» мировоззрения и эстетики. Что же вышло из этого прямо объявленного, модного тогда процесса перековки и переплавки? На деле мало из того, чего ждала и требовала от него руководящая общественность. Для себя Платонов так декларировал свою «стратегию перевоспитания»: он «изживает свои ошибки и недостатки», пробиваясь вперед сначала хотя бы одной «публицистической мыслью», чтобы затем продвигнуться и всем «туловищем». Но как ни прорывался он будто бы «вперед» в своих литературно-критических статьях, «туловище» его художественного творчества упорно тянуло его назад. Поражает контраст между тем, как Платонов искренне старается «перестроиться», заданно-примитивно отчитывается о своем творческом пути, своих идеологических и стилевых «катастрофах», самоумалиаясь до уровня понимания эпохи, и тем, что выражает он в своих повестях и рассказах, где он неуклонно остается верен себе, гениальной *кривизне* взгляда и стиля. Не мог он иначе, иначе у него карандаш не писал, сюжет не клеился, образ не вырисовывался, мотив не выпевался, сравнение не получалось... Начинал писать — и тут же включалось свое, и только свое. Возьмем ту же «Счастливую Москву»: она среди анонсированных им произведений нового его, реконструктивного периода (вот, мол, скоро все увидят, как он исправился!), а вместо этого из-под руки выходит еще один фрагмент уни-

кальной платоновской вселенной, со своими маниями и *тиками*, своим великим *безумием*, знакомыми героями. Судите сами — каждый год кладутся в стол значительные вещи и настоящие шедевры: в 1932-м — «Ювенильное море» и «14 красных избушек», в 1933-м — «Мусорный ветер» и первые главы «Счастливой Москвы», в 1934-м — «Джан», в 1935-м — 1936-м — «Среди животных и растений». Замыкается этот период выходом в 1937 году в «Советском писателе» книги «Река Потудань» (включала семь рассказов и почти все из лучших платоновских вещей: «Река Потудань», «Бессмертие», «Третий сын», «Фро», «Глиняный дом в уездном саду», «Семен», «Такыр», написанных в 1934—1936 годах) — и тут же новым ударом по писателю, на этот раз беспощадно точным и особо чувствительным, — в самую нежную мякоть «туловища» (используя вновь слово Платонова). Основательная и по-своему пронизательная статья А. Гурвича («Красная новь», 1937, № 10) была сделана в жанре *честного доноса*, она действительно впервые обнаружила сокровенные нервные узлы платоновского мира: глубокую его метафизичность, упертость в проблему смерти и фундаментального несовершенства бытия, «христианскую юродивую скорбь и великомученичество», «религиозный, монашеский большевизм», «религиозное душестройство» его героев. Но что значили такие констатации для 1930-х годов?!

После этого критически-разгромного упора творчество Платонова, по-видимому, переживает еще одну защитную метаморфозу. До самой смерти писателя, не считая военных рассказов, с того времени вышло лишь шесть его детских книжек, включая пересказы русских сказок. Но удивительное дело: этот вроде бы вынужденный уход в мир детства позволил Платонову в идеальной чистоте и детски наивной мудрости выразить свои заветные и дерзновенные чаяния. Гротескно-лирические *гордиевы узлы* платоновского видения и стиля завязывались там, где высокие, не вмещающиеся в мир сей идеалы скрещивались с карикатурами и эрзацами, мнимостями эпохи. Рассказы, где чувствуют и действуют дети, помещают читателя в атмосферу незамутненного лиризма и тонкой философичности. Детские души Платонова оказались наиболее пригодными «мехами», в которых было сохранено «новое вино» его мировоззрения, его «идеи жизни».

Итак, все развитие Платонова, его отказы и уступки, сомнения и новые понимания не отменяют заветных констант его взгляда на мир и человека. (Их мы прежде всего и стремились показать.) Ничего не вышло и выйти не могло из яростных, технизированно-покоряющих наскоков платоновских героев-преобразователей на природный порядок бытия даже с самыми прекрасными намерениями

вывести существующее в свет преобразования. Напротив, замыкал ему возможный застенок и конец в результате лихих научных вторжений в непознанную до конца взаимосвязь и целесообразность мировых законов. Но то было лишь мыслительным, художественным экспериментом, несущим в себе ценность отрицательного, предостерегающего опыта. Хотя питался он, конечно, стремительно нараставшим историческим опытом такого же свойства, когда под напором реальности рушились прекраснодушные представления и проекты и на их место устраивались торжествующие циничные суррогаты. Тоталитарно-социальный порядок все туже стягивал естественные ткани человеческой жизни, травмируя и омертвляя их. Ни о каком настоящем преобразении природы человека и мира уже не было и речи, такие идеалы и задачи вообще не вошли в круг понятий эпохи строительства социализма. Что касается Платонова, то в нем эти идеалы залегли на дно *несвоевременных*, непонятых и непонятных, таимых убеждений и чаяний, продолжавших питать многие образы и мотивы странно-упорного, обочинного, *юродивого* творца. Но важным стало — спасти нормальный, натуральный уклад жизни от утверждавшегося царства противоестественности, насилия, *усиленной* смертности. Таковой, на мой взгляд, была одна из мощных внутренних мотивировок тех ценностных сдвигов и поправок, которые происходят с творчеством Платонова в 30-е годы.

Вот завершающая «Джан» идилическая картинка — Назар и Ксения над спящей девочкой Айдым: «Чагатаев взял руку Ксении в свою руку и почувствовал дальше поспешное биение ее сердца, будто душа ее желала пробиться к нему на помощь. Чагатаев убедился теперь, что помощь к нему придет лишь от другого человека». От глобалий, провалившихся, искаженных до неузнаваемости, к малому, но истинному и достоверному: к другому человеку, ткать живые островки солидарности и любви — вот тот несомненный минимум, на который встал писатель. Такие его рассказы, как «Юшка», «Река Потудань», «Фро», обнаруживают это в полной мере.

Никита Фирсов, герой рассказа «Река Потудань» (1936), — человек совсем скромный, не ученый, не преобразователь, не спасатель своего народа, а бывший рядовой воин, рабочий-плотник — платоновский «душевный бедняк». Его чувство к девушке Любе напоено бережной душевностью. Когда Никита вернулся в родной город после гражданской войны и увидел Любу, она была «в кисейном, бледном платье», доходившем ей до колен, и «это платье заставило Никиту сразу сжалиться над Любой — он видел такие платья на женщинах в гробах...». С этого сердечного сжатия начинается его чувство к милой смертной девушке (вот и ее подругу Женю уносит тиф); вокруг такая брэнная, дышащая на ладан жизнь — как тут не

прижаться друг к другу, пытаясь загородить от постоянной опасности дорогое существо.

Решив претерпевать жизнь совместно, чтобы каждый «не мучался», Никита с Любой послушно вступили в извечный круг жениховства, «терпели, дружили вдвоем почти всю долгую зиму» до весны, когда и вся природа начинает готовиться к брачной поре. Но как тонко и исподволь ведет Платонов свою мысль, доносит ее обертоном до тех, кто может его услышать: шагает Никита к Любе по весне исполнить извечный природный жребий, готов он включиться на правах малой частички в круговерть рождений и смертей, в череду смены и забвения: «Никита даже не спешил идти к Любе, ему нравилось быть в сумрачном свете ночи на этой бесприютной земле, забывшей своих умерших и не знающей, что она родит в тепле нового лета». Идет компромисс с требованиями обычной, обновляющей себя на проверенных природных путях жизни,— но как это безнадежно тихо и грустно!

Возникает и совершенно до того чуждое писателю слово «счастье». Вот и «Никите стало совсем совестно, что счастье полностью случилось с ним». Юная жена кажется ему высшим и драгоценным существом, он благоговеет перед прекрасно-гаинственной жизнью, происходящей в ее нераздельных душе и теле, он лишь «робко» обнимает ее, «боясь повредить что-нибудь в этом особом, нежном теле». Слишком любит и боготворит для сосредоточенно-точечного, эффективного мужского поведения. Конфликт между его разлитой и нежно-претворенной формой любви и требованиями природного зрота, единственно обеспечивающего детей (по меньшей мере), столь желанных им обоим, приводит героя к «стыду, тоске», помыслам утопиться и, наконец, к бегству из дома.

Его страдание так невыносимо и не утолимо ничем, что остается единственный выход, нечто вроде тихого «помешательства», полного отключения от себя, от человеческого: перестал говорить (приняли за него), «думать, вспоминать», чувствовать. Чистит на рынке отхожие места, спит в пустом ящике под открытым небом, ест помои. Вырывает его из этого состояния неожиданная встреча с отцом, рассказ его о Любе, о ее горе после исчезновения мужа, попытке утопиться. Вот тут-то он буквально бежит к ней в свой дом и в первом же объятье «пожелал ее всю, чтобы она утешилась, и жестокая, жалкая сила пришла к нему, и он узнал бедное, но необходимое наслаждение».

Чтобы обрести эту «норму», и нужен был своего рода отрицательный аскетический подвиг, предельного базарного уничтожения и прозябания Никиты, направленный не на восхождение духовного и душевного в человеке, как обычно в подвижничестве, а, наоборот,

на их умаление и почти изничтожение (ведь именно их переизбыток в любви к Любе и помешал тому, на что способен любой обыкновенный мужчина). В счастливом финале рассказа герой сумел как бы ниспасть из его любви-агапэ (любви-жалости, любви душевной, со своей разлитой по всему существу и излучающейся на другого эротикой, может быть, и высшей, но еще бесперспективной, как бы преждевременной) — в любовь собственно половую, «бедную, но необходимую» человеку и человечеству.

Юношеская вера Платонова в быстрый созидательный апокалипсис, в трансформацию половой энергии в преобразовательные мощности, в то, что еще его поколение успеет и сможет перестроить сам онтологический фундамент мира, выйти в новый бессмертный и творческий зон бытия, иначе говоря, попытка штурма небес, провалилась. Единственная надежда — твои потомки окажутся сильнее, мудрее, в «разум истины» придут, для повторения такой попытки. Любовь и деторождение остаются натуральным залогом такой надежды. Поскольку мы сталкиваемся здесь с трансформированным эсхатологическим сознанием, то любопытно, что схема его развития совпадает с эволюцией христианского отношения к полу и браку. Вначале, когда первохристиане были объаты ожиданием немедленного второго пришествия и преображения мира, торжествовал идеал абсолютного целомудрия. Апостол Павел с его обостренным сознанием чрезвычайной близости «последних сроков» не видит никакого смысла в рождении детей: «время уже коротко, так что имеющие жен должны быть, как не имеющие, <...> и пользующиеся миром сим, как не пользующиеся; ибо проходит образ мира сего» (1 Кор. 7: 29—31). Но вот эти «сроки», чаемое торжество воскресного Царствия Небесного, «где ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают как Ангелы Божии на небесах» (Мф. 22:30), стали удаляться в неисповедимую даль времен — и является настоятельная необходимость не просто признать брак и деторождение в обороте жизни, но и заняться их религиозной регламентацией, пойти на компромисс с природной жизнью.

Итак, с 1930-х годов в творчестве Платонова прослеживается попытка компромисса «идеи жизни» (включавшей в себя прежде всего императив эволюционного восхождения и преображения) со счастьем. *Счастье* — понятие совсем другого рода, стоявшее в центре западного моралистического философствования. Это некий высший идеал довольства человека в границах его земного удела, по мерке наличного естества, в рамках того, что дано природой вещей (на эти рамки и пределы никто не посягает): устроиться в них наиболее гармоничным образом, наиболее полно осуществить свое предназначение. Хотелось бы еще раз подчеркнуть: в мире факти-

ческой дегуманизации (при обратных лозунгах и уверениях), при господстве противоестественного и противожизненного важнее всего стало спасение естественного, нормы, основного ядрышка жизни, сосредоточение теплоты на островках семьи. На фоне политических репрессий сексуальная репрессия, понятная в совсем другой системе целей и ценностей, была не просто неуместна, а работала бы на общий пафос подавления.

В одном из самых известных рассказов Платонова «Фро» (1936) этот компромисс со счастьем выражен наиболее отчетливо, ибо в нем действует героиня, видящая смысл своего существования только в любви и близости с дорогим ей человеком, а сам он по своему типу как будто переселился из произведений Платонова 1920-х годов о героях-преобразователях. С первой же фразы рассказа мы узнаем о нем, что он, как какой-нибудь Кирпичников из «Эфирного тракта», уехал от любимой «далеко и надолго, почти безвозвратно». Весь набор идей излюбленных ранних персонажей писателя здесь налицо. «Он всегда занимался тайнами машин, надеясь посредством механизмов преобразовать весь мир для блага и наслаждения человечества или еще для чего-то — жена его точно не знала». Позднее при их свидании Федор подробно раскрыл ей «свои мысли и проекты». Среди них рядом со смелыми техническими идеями о «передаче силовой энергии без проводов <...> об увеличении прочности всех металлов...» мы встретим и самые дерзновенные — о достижении бессмертия и овладении космосом.

В рассказе «Фро» Платонов повторяет и одну из коллизий «Эфирного тракта». Там Михаил Кирпичников получает телеграмму от жены с предупреждением о ее скорой смерти, если он не вернется; здесь Фрося посылает через отца тоже телеграмму на Дальний Восток о своей якобы уже произошедшей кончине. Только такая крайняя угроза и несчастье способны оторвать наших искателей от их страсти к познанию и делу. Но если Кирпичников, рванувшись к жене через океан, погибает в пути, то Федор благополучно достигает своей Фро, сердцем догадавшись в пути о ее обмане, вызванном невыносимостью терпеть разлуку с любимым. Описание их непрерывного почти двухнедельного любовного свидания было бы невозможно в том же «Эфирном тракте», даже если бы Кирпичникову и удалось добраться до Марии (разве что они вместе окунулись бы в чтение только что расшифрованного «Генерального сочинения» древних аюнитов, где был явлен гибельный финал того изобретения, над которым бился сам Михаил, пропадая в далеких краях). А во «Фро»: «Наговорившись, они обнимались,— они хотели быть счастливыми немедленно, теперь же, раньше, чем их будущий усердный труд даст результаты для личного и всеобщего счас-

тья». Да, Федор «в страсти воображения шептал Фросе» вроде совсем не те слова, которые произносят влюбленные в таких случаях, он шептал «о таинственных силах природы, которые дадут богатство человечеству, о коренном изменении жалкой души человека», но все это сопровождалось тем, что «они целовались, ласкали друг друга, и благородная мечта их превращалась в наслаждение, точно сразу же осуществляясь».

Но для Федора — это все же, пусть необходимый и сладкий, но плен. И он вырывается, так сказать, в даль влекущей идеи: за Дальним Востоком маячит уже и Китай. А за ним еще в более дальней дали и окончательное возвращение к жене, после исполненных подвигов. Все же вместе они как-то плохо совмещаются: очевидно, громадность и величие дела Федора требуют такой сосредоточенной страсти мысли и поиска, которая забирает себе человека целиком. Но и у вечной, любящей женщины остается ее великая, не превзойденная пока никакими «коммунизмом и наукой» роль: «она одна знает, как две копейки» преходящего наслаждения «превратить в два рубля» новой жизни. В финале рассказа недаром появляется «маленький гость», Фро зовет к себе мальчика, играющего во дворе на губной гармонии, и любит его: «этот человек, наверно, и был тем человечеством, о котором Федор говорил ей милые слова».

В пределах *компромиссного* поля позднего платоновского творчества заветные уголки, где «идея жизни» светилась в идеальной, сказочной прозрачности, принадлежали у писателя тем, кого, в отличие от взрослых, от «больших — предтеч», он назвал «спасителями Вселенной», — детям. Конечно, уход в мир детства был своего рода умалением творческой палитры писателя под чудовищным прессом его радикального неприятия эпохой, но зато не предательством. Ибо случилось так, что нигде в такой чистоте и насыщенности, как в детских рассказах, где в незамысловатых сюжетах и диалогах Платонов ставил свои постоянные проблемы: *смерти и бессмертия, дарового и трудового, истины и блага, самосознания, зла, высшей цели*, — не явился совершенно естественно тот безусловный, последний остаток его заветных верований и чаяний, который устоял под шквалом не столько внешней, сколько собственной внутренней критики.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 «Живя главной жизнью» (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках) // Волга. 1975. № 9. С. 166.
- 2 См.: *Васильев В.* Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1990; *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1; *Малыгина Н. М.* Эстетика Андрея Платонова. Иркутск, 1985; *Ее же.* Художественный мир А. Платонова. М.,

- 1996; *Полтавцева Н. Г.* Философская проза Андрея Платонова. Ростов-на-Дону, 1981; *Чалмаев В. А.* Андрей Платонов (К сокровенному человеку). М., 1989; *Шубин Л.* Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове. М., 1987; Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994; Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. Составл., подгот. текстов, примеч. *Н. В. Коршиенко* и *Е. Д. Шубиной*; «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 1. М., 1994. Вып. 2. М., 1995. Вып. 3. М., 1998. Вып. 4. М., 2000. Редактор-составитель *Н. В. Коршиенко*.
- ³ Вспоминая о Платонове, близко стоявшие к нему люди подчеркивают, что он был одержим одной идеей, «идеей жизни», как он сам ее называл. «“Идея жизни” была главной идеей всего, о чем писал, говорил и мыслил Андрей Платонов» (*Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники. Книга воспоминаний. М., 1968. С. 421).
- ⁴ *Платонов А.* Культура пролетариата // *Платонов А.* Возвращение. М., 1989. С. 30.
- ⁵ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Т. 13. Л., 1975. С. 378—379.
- ⁶ *Шубарт В.* Европа и душа Востока. С. 169.
- ⁷ Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова во Всероссийском Союзе советских писателей 1 февраля 1932 г. // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. С. 296.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ В ПРОЗЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

В современном литературоведении уже началось основательное изучение проблем экзистенциального сознания в русской литературе¹. То, что выражается этим понятием, так или иначе существовало в литературе практически всегда, в значительной части обнимаясь вечными, проклятыми вопросами, связанными с переживанием роковых пределов и границ человеческого смертного удела. Однако в более углубленном, концентрированном, открытом виде экзистенциальное сознание в русской литературе проявилось прежде всего в творчестве Ф. Тютчева и Ф. Достоевского, Л. Толстого и Л. Андреева, А. Белого и Ф. Сологуба, правда вплетаясь лишь одной из нитей в значительно более сложное и объемное целое.

Интересно, что в литературе русского зарубежья, преимущественно молодого его поколения, еще до классических образцов экзистенциалистской художественной прозы Запада, представленных прежде всего творчеством Ж.-П. Сартра и А. Камю, это сознание обнаружило себя с особой остротой и чистотой. И для этого существовали свои причины, уходящие в самый тип бытования эмигрантского литератора, особенно чувствительно испытывавшего на себе катастрофичность своего времени, его мировоззренческую шаткость, но главное — выброшенного в социальную пустоту, в одиночество, в безнадежность. Все они так или иначе прошли через своего рода *пограничную ситуацию*, через смерть себя прежних, в родной почве, в потенциально гарантированном (рождением или трудом) общественном, профессиональном положении. Их выбросило в классическую экзистенциальную ситуацию *заброшенности* (по позднейшему определению), здесь буквальной заброшенности в чужой, *непонятный мир, посторонность*, одиночество. История очертила вокруг них некий трансцендентно-непереходимый рубеж, за которым лежало то, что стало им абсолютно и навеки недоступно, — Россия, их потерянный рай (ощущение, сильнее всего выраженное Набоковым).

Об их одиночестве и отчужденности было написано немало, точнее всего сказали об этом сами представители этого поколения. Никогда еще «в памяти нации» не оставался человек настолько одиноким, писал Г. Адамович в своих «Комментариях» в первом программном сборнике «Чисел», фактически единственном органе мо-

лодых, не оставался человек «наедине с собой, вне общества, и лишь с насмешливо-ядовитым сознанием, что вот и вне общества можно еще существовать, любить, думать, жить»². Поэт и писатель В. Варшавский точно отметил, что «лучшая, главная часть» личности молодых «не была включена в общую жизнь» (французы их принимали разве что как чернорабочих и таксистов, а свои старшие часто как шалопаев и графоманов) — так возникло радикальное смещение пропорций между социальным и индивидуальным «я», приведя к одиночеству полнее и ужаснее, чем на необитаемом острове или в пустыне, «одиночеству людей, например, скрывающих совершенное ими преступление или какой-нибудь свой страшный неизлечимый недуг»³.

Осознавая свое особое положение, свое уникальное душевное и умственное состояние, молодые писатели и поэты, исходя из него, определяли свой выбор и творческую задачу. «Мировоззрение, верования,— все, что между человеком и звездным небом составляло какой-то успокаивающий и спасительный потолок,— сметены или расшатаны. <...> У бездомных, у лишенных веры отцов или поколебленных в этой вере, у всех, кто не хочет принять современную жизнь такой, как она дается извне,— обостряется желание знать самое простое и главное: цель жизни, смысл смерти»⁴, — так заявляет себя на свет новое писательское поколение в первом выпуске «Чисел», отмежевываясь от истории, политики, социальности, злобы дня.

Писатели этой генерации, можно сказать, органично для себя выразили одну из важнейших черт экзистенциального сознания: отталкивание от всякой генерализации, общих понятий и идей, тем более с большой буквы, от всяких институций, всего общественно-гуртового, коллективного — нечто обратное духу и процессам в магистральной линии литературы метрополии. Там искали подкрепление «я» в коллективе, в общем деле, здесь видели в них глыбу, давящую, стирающую индивидуальность, соглашаясь разве что на узкий избранный круг («рай друзей» Поплавского или продолженное родовое, душевно родственное тело «я» у Набокова). По существу, все, что обобщает, ставит личность в какой-то ряд, возводит в тип, определяет через класс, корпорацию, даже нацию и народ, растворяет в них,— все это сфера *неистинного* существования. XX век — время омассовления истории, громад идеологий и идеократий; выцарапать из-под них живую душу, спасти неповторимую экзистенцию от всякого прислонения к якобы большему, чем «я», — такую заботу мы встретим и у Георгия Иванова, и у Гайто Газданова, и у Владимира Набокова, и у других писателей этого поколения. Даже свое неприятие религии тот же Набоков

позднее объяснял бегством от любой регламентации мышления и сердечной жизни, от любой опоры на общность, в том числе и вероисповедную: «Полагаю, что мое безразличие к религии имеет ту же природу, что и моя нелюбовь к групповой деятельности в политической или гражданской сфере»⁵. Да, тут в своем заветном они были непримиримы и даже агрессивны.

Как писал Поплавский: «В “Числах” впервые кончился политиканский террор эмигрантщины», было изгнано и «невыносимое лицемерие общественников»⁶. Именно Поплавский увидел свое писательское поколение как целую школу со своей «заветной тенденцией», как когорту творцов экзистенциальной ориентации: на метафизику, смерть, «мистическую обиду умирать», на «абсолютную жалость к человеку»... Георгий Федотов назвал такую ориентацию «похоронными темами» у авторов «Чисел». Отвечая на подобную критику, Поплавский писал о «вопросах человеческого существования» как центральных для числовцев, о том, что «о смерти мы хотим писать во имя жизни. Соллогубовской “дебелой бабищей” без тайны и без трагедии становится жизнь без своей “темной сестры”»⁷. В другой своей статье «О смерти и жалости в “Числах”» тот же Поплавский подчеркивал: «Проблема смерти стоит на первом плане у Сосинского, Сирина, Яновского — у всех без исключения “молодых” поэтов. Проблема исчезновения всего — у Газданова, Шаршуна, Варшавского и Фельзена. <...> Смерть есть ложка дегтю или яду, которую следует влить в медовую бочку буржуазного самоупоения жизнью...»⁸. Задача, поставленная себе новой литературой, совпадает здесь с отправным пунктом экзистенциальной нравственной мысли, с тем, что она называет «пробуждением»: вырвать себя (человека) из существования в *тан* (термин Хайдеггера), из того отрегулированного автоматизма, в котором человек осуществляет свой проторенный социальный удел, из самодовольства положением и успехом, своей общественной ролью, открыть ему истинное бытие, *бытие-к-смерти*, пропитанное тоской и отчаянием конечности.

Молодым эмигрантским писателям это было сделать совсем не трудно: «самоупоение» им не грозило, налаженный общественный автоматизм (учеба, карьера, служба изо дня в день, ежедневная газета, устойчивая *буржуазная* схема личной жизни, отдыха... — незаметно до крышки гроба) тоже: ночи в монпарнасских кафе, часто за единственной чашкой кофе и бесконечными бессмертными разговорами «русских мальчиков», днем — сон, добывание денег, черная работа, писание стихов, дневников, прозы, опредмечивание того, что в экзистенциальной чистоте должно было бы остаться в мигах жизни, внутри себя, рассеяться в воздухе. К тому же более устроив-

шиеся старшие со своими заслугами, именами, идеальной жизнью в идеально прекрасной прошлой России, со своими газетами, журналами, объединениями не особенно спешили брать в *русскую литературу* это странное, асоциальное, декадентское, мистическое, чуждое племя.

И однако, несмотря на этот конфликт старших и младших (младшие первых с их «благоухающими сединами» тоже, ох, как не щадили!), между ними было не только часто полярное мировоззренческое противостояние (кстати, весьма поучительное и в своей взаимодополненности весьма важное), но и нечто общее. Этим общим была обращенность к личности, к субъективности авторского «я», к автобиографическим формам повествования. Недаром многие определяли эмигрантскую литературу в целом прежде всего как «литературу мемуаров и человеческих документов»⁹. Правда, это были совсем различные «человеческие документы», но в конечном итоге обогащавшие друг друга. Старшее поколение (Бунин, Шмелев, Зайцев, Ремизов), оторвавшись от родины, тем более пронзительно обрели ее в глубинных пластах собственной души, в русской духовной культуре и несметной, не отобранной кладовой языка. Как свое задание они поняли и приняли художественный долг представить те сокровенные ценности и святыни, что были отброшены, попорчены или деформированы советской эпохой: это и связь поколений, и вера, и церковь, и ее подвижники и святые, и освященный народный быт, и заповедные народные юродства и чудачества, ее *потревоженные*, затонувшие *киты*, как выражался Ремизов, и свободный религиозный поиск... Но и Бунин, к примеру, создает в «Жизни Арсеньева» напряженное экзистенциальное поле¹⁰, в которое погружены родовые, бытовые, природные, психологические подробности прошлого, воскрешаемые в поразительной объемной зримости.

Шмелевское «Лето Господне» — антипод экзистенциальной литературе молодых. В нем предстает устойчивый, осмысленный мир, в котором нет места неизбывной трагедии и абсурду. Это своего рода великолепная утопия идеальной православной жизни, понятой как освященный быт и природа, как бытовое исповедничество, эстетическое, обрядовое боговосчувствие, когда живая насыщенность моментами сретения с Христом, Богородицей, сонмом святых, всей постоянно переживаемой гаммой религиозных чувств и упований заставляет совсем иначе, чем у экзистенциальных писателей, воспринимать и самое страшное — смерть: тут есть всегда надежда, сила веры, положение себя на волю Божию. В глубине детского переживания и грусть о разлуке с бывшими когда-то людьми, а тут еще и с отцом: «Где они все? Нет уже никого на свете», но и твердое чаяние: «все они ко мне вернуться, через много лет, из далей

<...> совсем живые, до голосов, до вздохов, до слезинки,— и я прикину к ним и погрузу»¹¹. Но какой адский холод и безнадежность, когда этого *нет*, какой скрежет зубовой, проклятия, отчаяние, громкое или тихое, почувствуем мы в произведениях писателей пронзительной экзистенциальной струны! Экзистенциальное сознание особенно остро вылезает как раз в состоянии неверия и богооставленности, стоя на сильнейшем переживании смерти, обесмысливающей бытие, да разве что на достойном стоическом противостоянии абсурду. И Шмелев, и Зайцев, и Бунин видят в мире то, что остается в нем как тварная, божественная основа, то, что называется «мир Божий»,— да, она искажена, но *есть*, именно ее проблески, искры Божьего творения ловят и передают они сквозь все уродства и деформации послегрехопадного мира.

Экзистенциальные писатели настаивают на оборотной стороне, изнанке бытия; в своей экзистенциальной искренности, мужестве видеть и знать они внедряются в безобразные, страшные, кричаще-трагические стороны жизни, не желая камуфлировать их, осенять эстетически надушенным опухалом, выходят на грань шока, не приемля меры, пристойности, которых относительно держалась классическая литература, выставя физиологию болезни, умирания, жизни тела в ее низовых, дурно пахнущих разрезах.

Определяют себя молодые экзистенциальные писатели, в отличие от старших, при всей своей часто затаенно-болезненной любви к родине, уже в терминах «вненационального, внерасового человеческого достоинства», человека вообще, с выраженным «вкусом личности и безграничной свободы»¹². И «я» их «субъективной, дневниковой литературы»¹³, даже когда речь идет о повести и романе, роется в таких глубинах, фиксирует такие физиологические, странные, шокирующие пласты своего бытия, которые оставляла за бортом литература старших. Правда, надо учитывать мощную западную прививку, которую получили именно молодые эмигрантские писатели (прустовские и джойсовские уроки «потока сознания», эстетики «проклятых поэтов», сюрреалистического автоматического письма, фрейдизма и феноменологии...) — и разрушали они традиционную «стыдливость» русской литературы, как выражался тот же Поплавский, вполне сознательно. Шло размыкание жанровых канонов повести и романа, когда они превращались то ли в ряд экзистенциально-психологических этюдов, нанизанных на ассоциативную нить, прядущуюся в сознании авторского «я», как у Газданова, то ли в причудливый конгломерат повествовательных, суггестивно-поэтических, философских, метафизически-религиозных кусков и фрагментов, движимых потоком сознания героев, как у Поплавского.

На неприятие их старшими младшие отвечали своим вызовом: «Нужно ли стремиться “войти” в литературу, не нужно ли скорее желать из литературы “выйти”»¹⁴. Куда же выходить? *Выходили* и в устную, эфемерную кафейную культуру, в импровизации и споры, в мгновенно вспыхивающий словесный образ и мысль, обращенные к «ты», к собеседнику, к кругу друзей и оппонентов, и в такие экзистенциальные документы, фиксирующие «факты духовной жизни», как «частное письмо, дневник и психоаналитическая стенограмма»¹⁵. Стиснутые снаружи, запертые на небольшом клочке Парижа — Монпарнасса, не имея широкой панорамы мира, *выходили* вовнутрь — и тогда одним из общих слов, почти терминов, становилось слово «путешествие», но чаще всего как путешествие, так сказать, по вертикали, в самого себя, на глубинное открытие себя или Бога, крайних пределов бытия.

Выходили и в эпатазирующее отрицание красоты искусства и чистенькой, благополучной духовной жизни ради индивидуальной жизни, ее спасения: «Уже становится ясно, что вся грубая красота мира растворяется и тает в единой человеческой слезе, что насилие — грязь и гадость, что одна отдаленная заячья лапа важнее Лувра и Пропилеев»¹⁶.

Выходили в отчаяние и *погибель как лозунг*, в жизнь «не в истории, а в эсхатологии», в «апокалипсическое искусство». По последнему счету и расчету идет разговор, звучит предельно-патетическая, религиозная нота «Горе смеющимся!» — раз нет удачи, срединного устройства, тогда и надо в своей нищете, неустроенности, униженности увидеть острый *истинный* рельеф условий человеческого существования. И тогда отбрасывалось традиционное делание художественной вещи: не писали, не мастерили, как полагается, а как кричалось и стоналось.

Выходили из социальности в метафизику («...существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная»¹⁷), и не только темную и безнадежную, обнажавшую изнанку жизни и ее трагизм, но и чающую радикального преобразования естества. И здесь больше всех отличился Василий Яновский, доктор медицины по образованию, замечательный прозаик и мемуарист, автор повестей «Колесо» (1929), действие в которой происходит в эпоху военного коммунизма, «Мир» (1930), из жизни русской берлинской эмиграции, «Любовь вторая» (1934) о духовном преобразении простой эмигрантской девушки и, наконец, романа «Портативное бессмертие» (1938), наиболее полно выразившего своеобразие таланта и идей писателя. Вот как, вполне в экзистенциальном духе, объяснил Яновский в этом романе выбор своей первой профессии: «Я стал лекарем, веро-

ятно, единственно для того, чтобы всячески подготовиться к внешним атрибутам смерти, усвоить целиком ее технику, сохранить независимость — в эти последние минуты. “Смерть — самое неизбежное и трудное из того, что мне еще предстоит, я хочу стать своим человеком в ее прихожей” — вот приблизительно идея, которую я пронес и осуществил через десятилетия братоубийства, голода и любви¹⁸. Под таким же *углом смерти* выступает у него — в натуралистических, бьющих по нервам картинах безобразная, тленная сторона жизни: тут и царство болезни, больницы с глистными детьми, экземами, отметинами будущего конца («синеватые пятна туберкулеза», «пустяшный, серый бугорок рака»), и царство смерти — морги, темные подвалы медицинского факультета, плавающие трупы в дезинфекционных растворах, резекции мертвых тел, подборка трупов с улиц, их «кощунственный смрад», и изнанка парижских улиц — вонючие писсуары с гнусными надписями, нищие, проститутки... Подробно, во всех физиологических деталях описаны предсмертные часы тяжелобольного, операционный стол, агония, последний путь из больницы.

Но и та нормальная жизнь, что остается городскому человечеству (а именно о нем прежде всего идет речь) за вычетом болезни, умирания и смерти, рисуется в третьей части романа, носящей название «Анализ», как продукт массовой манипуляции и социальной дрессировки, заведенности и автоматизации: «В течение десятилетий, тщательно подобранной пищей, при помощи оскопляющих вибраций и разрядов, производилась эта страшная метаморфоза. Перерождались, оглушались, одурманивались — сложнее машина, проще человек — превращались в стада, управляемые двумя-тремя свистками. Выполняли, сериями, ненужные обязанности; в полдень ели, пили, курили¹⁹, дружно переполняли транспорт, получали из одних и тех же газет и популярных книг «две-три облегченные мыслишки», входя в одни «слои ненависти и вождедения», пестовали одних идиологов и одних врагов, культивировали «исконную распря между самцом и самкой», совокуплялись в ночь на воскресенье, а в воскресенье тянули свой бессмысленный досуг... (Кстати, сколько таких описаний механического существования встретим мы в экзистенциалистских романах Сартра и Камю — вполне конститутивная черта этой литературы!) Того же, кто пытался выскочить из этого идеально отрегулированного беличьего колеса, ждал, по словам Яновского, «тяжелый, ловко прилаженный топор», который «норовил сразу отсечь все, что выпирало хоть на один сантиметр»²⁰.

Такие сугубые нагнетания происходят здесь не зря, не из патологического эстетства или просто социального критицизма. Нет, писатель ставит вопрос глобальнее, выводя его к эволюционной раз-

вилке, перед которой стоит современный человек. «Что ждет тебя, Земля! — вопию вдруг молитвенно.— Какая судьба?» И автор перебирает возможные варианты развития, точнее, дегенерации и конца человечества в нынешнем его фундаментальном выборе — «Или ты удостоишься, наконец, другого. <...> Дотянешься ли, сообразишь!.. Хватит ли мудрости и сердца!»²¹

Об этом *другом* горячо мечтал еще сорокалетний вечный студент, чудака Шелехов, герой повести «Мир», пытаясь противопоставить окружающему «зловонному миру» видение такого будущего, когда люди начнут бороться со смертью, возвращать умерших, станут действительно бытийственно свободными, овладеют неслыханной энергией, подтянут по эволюционной лестнице низших существ («Мы научим животных разговаривать и молиться» — вспомним Заболоцкого!), установят в мире закон любви, радости и бесконечного «страстного творчества»²².

В романе «Портативное бессмертие» рассказывается уже о некоем интеррелигиозном, объединяющем всех в одном Божьем деле братстве преобразователей человека, отношений между людьми, верящих в возможность превозможения человеком нынешней своей *исковерканности* и *недоделанности*, верящих в его рост, онтологическое восхождение. Жан Дут, глава этого «ордена», уехавший на два с половиной года в тропики для продолжения своих опытов, возвращается в Париж и рассказывает о своем открытии. Оказывается, все это время он в специальном питательном растворе поддерживал пульсацию сердца его умершей жены Лоренсы, но стоило ему увлечься и жениться вторично, как биение вырезанного сердца стало слабеть по мере убывания любви к ней мужа, а затем и вовсе прекратилось. Из чего Жан Дут сделал вывод, что любовь его оказалась «недостаточно велика» для сохранения жены, а вот «если бы вся земля, два миллиарда существ, любили Лоренсу, она бы не умерла!» Отныне ему стало ясно, что «борьба за бессмертие» по большому счету есть «борьба за “миллиардную” любовь»²³. И вот Жан Дут придумал и сконструировал удивительный аппарат, могущий искусственным путем вызывать как все физиологические признаки любовного состояния (пульс, дыхание, гормональную секрецию...), так и саму любовь. Лучи этого чудесного прибора, названные им «Омега», «лучи любви или жизни» несут в душу попавших в их зону «евангельскую, всепобеждающую любовь», «райское изменение».

И хотя радиус действия первого аппарата всего десять километров, его конструктор надеется со временем умыть его лучами всю землю, превратив ее «в резервуар вселенской любви». (Разве не вспоминаются вам здесь героини-преобразователи Платонова?) Первые опыты применения лучей Омега, проведенные над ближайшим

консьержем, затем в суде, полицейском участке, публичном доме, ювелирном магазине, на бирже, в посольстве описаны в романе с подлинным увлечением и остроумием: метаморфоза каждый раз поистине поразительна, если не сказать, уморительна, имея в виду типичных обитателей перечисленных заведений. К тому же вскоре выявился еще один обнадеживающий эффект этих лучей, эффект заражения любовью, добром и блаженством: «согретые ими, в свою очередь начинали лучеиспускать». «Торговцы покидали прилавки, чиновники канцелярии, солдаты казармы — разбежались волнуемым табором, кротко славя ближних, простираясь ниц перед обездоленными, маясь и тоскуя при одном воспоминании о прошлом, зря утраченном времени, радуясь прозрению, торопясь вернуться по собственным следам, отыскать, встретить,— тех же, подобных ли,— и все, наконец, восстановить, исправить. Беззаботность большой, дружной семьи царила в сердцах»²⁴. И пошло-поехало: войска превращаются в братство, зоопарки являют осуществленное пророчество Исайи о льве, улегшемся рядом с ягненком, воцаряется какая-то райская атмосфера «ароматов, музыки, молитвы», радостного одарения других своей любовью и пониманием, по чудесной энергетике удваивающей возможности дарующего.

При всех очевидных сомнениях в подобном способе преображения человека, искусственно-«насильственно» поставляющем его на путь любви и добра (и часть братьев не зря оставляют Жан Жута. Да и само его имя по-французски каверзно означает «Я в этом сомневаюсь» — тонкий шифр писателя!), в чем все-таки ценность такой великолепно-блаженной фантазии автора? Ведь создает он свой роман — не забудем — вполне в сюрреальной поэтике, в свежей еще традиции потока сознания (в произведении, кстати, нет ни одного абзаца). Да в том, что обычно весь этот багаж приемов новой западной литературы использовался, как правило, для передачи разорванного мучительного внутреннего мира, для нагнетания дисгармонии, уродства мира и человека, часто циничного и демонизированного. И этого, кстати, немало у Яновского, правда, без цинизма и демонизма, но как темный фон для воспарения к идеалу всеобъемлющей любви и преображения. Фантазия у русского писателя раздвигается не в сторону зловещего, разрушительного, сатанинского, как в том упражнялись от Лотреамона до Бретона, а в сторону просветления, радости, положительного творчества. Экзистенциальное сознание здесь как бы преодолевает лишь отрицательный этап смертно-метафизической, но безлюбивой и безнадежной при этом ориентации и переходит, не без (пусть неточного) влияния идей активного христианства и Федорова²⁵, к положительной стадии, открывающей созидательный выход из трагизма бытия.

Интересно, что такой русский «сюрреалист», как Сергей Шаршун, правда, сам называвший себя «магическим реалистом», наряду с экзистенциальным погружением в себя, попытками выяснить «что такое — я? Кто — я?», это я, что ходит в платье русского эмигранта, художника, антропософа, вегетарианца и холостяка, также, как Яновский, может быть, лишь не столь последовательно и внятно, впускает на страницы своей странной, экспериментальной «поэзии в прозе» эволюционные темы, удивительные светлые фантазии. Устремленность все выше и выше, порыв к более совершенной природе у него, почти как у Заболоцкого, пронизывает всю природу:

Орел — Ах, если бы мне дерзанье человека!

Слон — Если б мне опыт человека!

Обезьяна — Если бы мне человеческий ум!²⁶

Человек — Как бы мне стать ангелом...

В его самой известной «поэме в прозе» «Долголиков» возникает некий Человек-Птица, явившийся в Париж прямо с неба. Его летательный аппарат был удивительно прост и эффективен, он приводил его в движение руками. Затем Человек-Птица научился летать уже без всякой машины, описывая круги над городом, стоя в воздухе, кувыркаясь в нем, гуляя в небе как «Бетховен по деревенской дороге», на радость и восхищение горожан, признавших его вскоре своим национальным героем, «символом, <...> нет, больше, носителем, воплощением всей совокупной природы»²⁷. Существо это, отмеченное «исключительной цельностью», уже далеко оторвалось в своем естестве от обыкновенного земного человека, — питалось оно уже, как бабочка, говоря, что «питание, это — глупая и оскорбительная необходимость»²⁸. Производил Человек-Птица «с нашей общей помощью», как пишет Шаршун, над собой и постоянные эксперименты, и хирургические, улучшающие его природу операции. Все силы науки, химической, физической, инженерно-конструкторской, медицинской, вкуче с верой и тайными знаниями, трудились над ним для главного его цели, которую автор понимал так: «проникнуть в жизнь бестелесную, очутиться по ту сторону вечно отступающего горизонта, <...> за которым находится царство — безвещественной, вечной жизни», а сам Человек-Птица расшифровывал более подробно: «Мне нужно — освободиться от весомости! <...> уметь исчезать — телесно, растворяться в воздухе, — я учусь — переставать дышать, <...> то есть — останавливать кровообращение, <...> значит — переставать существовать, <...> словом, необходимо — научиться умирать — во всякий момент, и на любой срок, с возможностью — прерывать или продолжать смерть! <...> Но умирать — не лишая себя жизни! <...> Единственное — по своему желанию, помимо естества, оставляя в себе — свечечку,

точку жизни, руководящее сознание — непогашенной, способной возжечь жизнь!»²⁹. Наконец, всего этого достиг Человек-Птица и немедленно куда-то умчался-улетучился, но память о нем и пример его остались, и вот уже появились желающие отправиться за ним: «Итак, мы научились, по меньшей мере — исчезать, не прибегая к самоубийству! С чем вас, дорогие сограждане, в неопишемом восторге — мы и поздравляем. Ура! Урра! Урра...»³⁰. Такие фантазматически-веселые картины вносили в молодую эмигрантскую литературу свежую, подъемную интонацию, рассеивающую атмосферу экзистенциального трагизма и безнадежного стоицизма.

Даже в таких, казалось бы, монотемных, упертых во въедливый самоанализ произведениях, как повести Юрия Фельзена, посвященные всегда одному, перипетиям его вечной и безнадежной любви к Леле Герц, это чувство воспринимается и утверждается героем как «попытка остаться верным (даже и в неудаче) какому-то человеческому своему назначению»³¹ и как единственный доступный ему путь *восхождения*. Это важное идеальное начало новой эмигрантской литературы, выразившееся и в бесконечных «сентиментальных осложнениях» повестей Фельзена, было выражено идеологом этой литературы так: «То же у Фельзена, у которого личные отношения, своя любовь от всечасного сосредоточения над ней, от вечного форте и драматизации каждой минуты отношений *est transposée dans le plan religieux* (переносится в религиозный план — *франц.*). <...> Леля — мифологическое существо, потому что она магический кристалл родины и жизни»³². Таким же «магическим кристаллом» будет для героя первого романа Набокова Машенька, его любовь к ней, вполне совпадающая с любовью к утраченной родине.

Сейчас, обозревая цельную панораму русского литературного развития в 1920—1930-е годы, видишь, что экзистенциальное внедрение в личность, в самые глубокие ее извивы, самое сокровенное и скрытое, в последние ее вопрошания, стенания и метафизическое отчаяние, в те внутренние выходы, какие эта личность находила, — все это стало одним из реальных исполнений эмигрантского задания своей литературе: стать существенным дополнением к искусству метрополии, к тому, чего в нем не было или было недостаточно. Но далось это «незамеченному поколению» писателей (как назвал его Варшавский, отметивший, что «молодые не могли и не хотели писать так, как тогда требовалось»³³) нелегко. Их стихи и особенно проза печатались урывками и отрывками, часто в своеобразном машинописном или ротаторном самиздате (в 100—200-х экземплярах, как, к примеру, книги Шаршуна), два романа Поплавского были изданы в небольших фрагментах и появились в полном виде только в 1993 году уже на родине. Так что мы можем в отношении некото-

рых ярких представителей этого поколения говорить о такой же, как в метрополии, «задержанной» литературе. Называл же себя Поплавский «неизвестным солдатом русской литературы».

Все же наиболее точное и глубокое представление о типах экзистенциального сознания, и религиозного, и атеистического в этой литературе, об ее особой эстетике может дать лишь конкретный анализ произведений. К нему мы и перейдем.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: *Заманская В. В.* Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург, Магнитогорск, 1996.
- 2 *Адамович Г.* Комментарии // Числа. Кн. 1. Париж, 1930. С. 136.
- 3 *Варшавский В.* О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные записки. 1936. № 61. С. 410.
- 4 Числа. Кн. 1. Париж, 1930. С. 6.
- 5 *Набоков В. В.* Интервью в журнале «Life» 20 ноября 1964 г. // *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода в 5-ти тт. Лолита. Смех в темноте. СПб., 1997. С. 586.
- 6 *Поплавский Б.* Вокруг «Чисел» // Числа. 1933. № 9. С. 204.
- 7 *Поплавский Б.* О «похоронных настроениях» в «Числах» // *Поплавский Б.* Незданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М., 1996. С. 396.
- 8 *Поплавский Б.* О смерти и жалости в «Числах» // Новая газета. Париж, 1931. № 3. 1 апреля.
- 9 *Арыбашев М.* Записки писателя // Литература русского зарубежья. Антология в 6-ти тт. Т. 2. М., 1990. С. 433.
- 10 См. подробнее: *Заманская В. В.* Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Гл III. «Время: мгновение — вечность» — магистральная философская концепция И. Бунина: ранняя поэзия и эмигрантская проза. С. 273—309.
- 11 *Шмелев И.* Лето Господне. Праздники. Радости. Скорби. М., 1988. С. 117.
- 12 *Поплавский Б.* Вокруг «Чисел» // Числа. 1933. № 9. С. 207, 208.
- 13 Там же. С. 208.
- 14 *Поплавский Б.* Заметки о поэзии // *Поплавский Б.* Стихотворения—II. Париж, 1928. С. 28.
- 15 *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2—3. С. 309.
- 16 Там же. С. 311.
- 17 Там же.
- 18 *Яновский В. С.* Портативное бессмертие. Нью-Йорк, 1953. С. 216.
- 19 Там же. С. 132.
- 20 Там же. С. 133.
- 21 Там же. С. 179.
- 22 *Яновский В. С.* Мир. Берлин, 1931. С. 283, 284.
- 23 *Яновский В. С.* Портативное бессмертие. С. 246, 247.
- 24 Там же. С. 259.
- 25 «Правда, в разное время в разных эмигрантских кругах подымались разговоры о Федорове. Обычно это было связано с доходившими за границу сведениями о существовании тайных “федоровцев”, федоровских на-

строений в Советской России. Многие неясно чувствовали, что, может быть, именно в “Общем деле” Федорова была намечена та новая “соравная коммунизму” идея, которую искала эмиграция. Но только представители младшего поколения, свободные от мирозерцательных и партийных предубеждений “отцов”, были способны, мне кажется, почувствовать и принять непонятное “отцам” соединение в одном идеале христианства и просветительства, которое составляло самую сущность учения Федорова.

Говорили о Федорове и на Монпарнассе. Отголоски этих разговоров можно найти в интересных заметках Л. Кельберина в “Числах” и В. Яновского в “Новом Граде”» (*Варшавский В. С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 260*).

- 26 *Шаршун С. Небо. Колокол. Поэзия в прозе (1919—1929). Париж, 1938.*
- 27 *Шаршун С. Долголиков. Поэма. Из эпопеи «Герой интереснее романа». Париж, 1961. С. 155.*
- 28 Там же. С. 154.
- 29 Там же. С. 154—155, 162.
- 30 Там же. С. 162.
- 31 *Фельзен Ю. Обман. Париж, 1930. С. 220.*
- 32 *Поплавский Б. Вокруг «Чисел» // Числа. 1933. № 9. С. 206.*
- 33 *Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 172.*

«РАСПАД АТОМА» ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

Эта небольшая прозаическая вещь поэта, над которой он, по свидетельству Ирины Одоевцевой, очень тщательно работал и которую сам высоко ценил, может послужить замечательным введением к нашему разговору — здесь в поэтическом, метафизическом сгущении явлены центральные экзистенциальные темы и мотивы, даже, пожалуй, квинтэссенция экзистенциального сознания. Первым это отметил Роман Гуль, друг Иванова, в предисловии к его итоговой поэтической книге «1943—1958. Стихи», вышедшей в 1958 году, через несколько месяцев после кончины поэта. «Георгий Иванов — сейчас единственный в нашей литературе — русский экзистенциалист. Пусть литературные критики (и он сам) так его еще не наименовали, но всякий, кто знает его поэзию и прозу, увидит это с ясностью». При этом критик относит Иванова не столько к религиозно-экзистенциальной традиции Кьеркегора, сколько к новейшему французскому экзистенциализму, который, кстати, получил в исследовательской литературе название «атеистического»: «Это ближе всего соседствует со взглядами Сартра, со взглядом на мир как на банальную “черную дыру” и плоскую авантюру, которой отказано во всем кроме удовлетворения примитивных человеческих чувствований»¹. Впрочем, сразу же усомнимся в таком размашистом и упрощенном определении мироощущения как Сартра, так и Иванова.

С одной стороны, Р. Гуль прав, когда говорит, что «русский экзистенциализм Г. Иванова много старше сен-жерменского (т. е. послевоенного, 1940—1950-х гг.— С. С.) экзистенциализма Сартра», когда он усматривает экзистенциальную струю в «нашем предреволюционном искусстве от Леонида Андреева до Блока»², но, с другой, справедливости ради надо отметить, что «Распад атома» появился буквально в один, 1938, год с «Тошнотой» того же Сартра. Говорить о прямом влиянии вряд ли приходится: Георгий Иванов завершил свою «поэму в прозе» (определение В. Ходасевича) еще в конце февраля 1937 г., и тем не менее переклички обеих вещей русского и французского автора очевидны — эффект близкой мировоззренческой наводки глаза!

Прежде всего и «я» «Распада атома», и дневниковое «я» Рокантена из «Тошноты» — герои воистину экзистенциальные, открывшие для себя ощущение своего существования как такового («Я

живу. Я иду по улице. Я захожу в кафе. Это сегодняшний день, это моя неповторимая жизнь»³), герои *пробудившиеся* от механически-будничной спячки жизни, обретшие какое-то пронзительное, страшное зрение истины смертного, случайного, абсурдного бытия. Это герои предельно одинокие, вышедшие на «мировой рекорд одиночества» (Г. Иванов), лишённые общественного положения, дела, друзей, семьи, вперенные в какие-то предельные, метафизические, часто шокирующие открытия-откровения, размышления, фантазии...

Более того, они сразу же противопоставляют себя тем «другим», «подлецам», по терминологии Сартра, что так важно, серьезно, самоуверенно разыгрывают свою общественную и жизненную роль. «Я» Иванова чувствует всепроникающий запах «сладковатого тлена», исходящий от мира в его уродстве, «страшную скорость тьмы», в которую уносится все вперемешку, Рокантен открывает бытие как бесформенную магму, кишаший хаос, а те, «с представительной наружностью» (Г. Иванов), с «нечистой совестью» (Сартр) ступают по тонкой, готовой в любой момент провалиться коре, покрывающей поверхность этого хаоса, самонадеянно полагая, что под ними плотный, надежный грунт.

Можно даже говорить о каком-то особом задании, саркастическом-желчном вызове, а по сути чуть ли не проповедническом пафосе, с которым Иванов трясет своего читателя, бьет его по психике жуткими картинами и фантазиями, выворачивающими изнанку бытия, ту, что не видят и не хотят видеть все эти «обыкновенные человечки», безнадежно *спящие спом* своей заведенной, *оправданной* жизни. Это рождает определенную шокирующую эстетику, для которой «все среднее, классическое, умиротворенное немислимо, невозможно» (с. 17) — ее мы встретим у многих писателей экзистенциальной ориентации. Они как бы хотят внедрить объемную истину природно-смертного бытия, вырвать из гипноза только лицевой его стороны, там, где радость, цветение, красота, и обнажить за ней неотъемлемую уродливую теневую сторону — и тогда у того же Г. Иванова непрерывным потоком идут: отбросы, помойки, плевки, вычесанные волосы, разлагающиеся крысы, трупы, гниение, вонь, распад, некрофилия, садизм... Красивую, улыбающуюся женщину «в нарядном платье», идущую по улице навстречу, герой видит «голой, лежащей на полу с черепом, раскрытым топором» (с. 7). А свою душу как отталкивающий помоечный *патюрморт*: «взбаламученное помойное ведро — хвост селедки, дохлая крыса, окурки, то ныряя в мутную глубину, то показываясь на поверхности, несутся вперемежку» (с. 7).

Героя «Распада атома» преследует мысль о смертности всего и

вся: глядя на людей в кафе, он думает, что каждый неизбежно, кто первый, кто последний, умрет «в свой точный, определенный до секунды срок» (с. 7); сладковатое дыхание разложения чувствуется им как постоянный вкус во рту, как всеопределяющее ощущение бытия.

Конечно, можно списать — и сколько раз списывали! — такое катастрофическое ощущение на исторические разломы века: прежде всего мировую войну и революцию. Как будто желая ответить таким аналитикам, герой Г. Иванова размышляет: «Я думаю о войне. О том, что она — ускоренная, как в кинематографе, сгущенная в экстракт жизнь. Что в несчастьях, постигших мир, война, сама по себе, была не при чем. Толчок, ускоривший неизбежное, больше ничего. Как опасно больному все опасно, так старый порядок пополз от первого толчка. Больной съел огурец и помер. Мировая война была таким огурцом» (с. 9). Для Г. Иванова нет принципиальной разницы между состоянием мира и войны, статус мира, его законы — одни, везде борьба и смерть, война лишь разяще их демонстрирует, уплотняя ужасы обычной жизни.

Такой вот вполне обычный ужас настиг и героя. Выясняется, откуда идет болезненная острота его переживания жизни, каков был последний толчок к его пробуждению, — герой прошел через свой шок, свою пограничную ситуацию: он только что навеки потерял ее, свою любимую, ту, в которой для него «сосредоточилась вся прелесть мира» (с. 13).

Как Калигуле, герою одноименной пьесы Камю (1938), отчаяние и абсурд открывается здесь после смерти невесты. И как у французского писателя потрясение от мгновенно воцарившейся оскорбительной *невозможности* уже *никогда* больше не видеть ее, не чувствовать, не быть вместе, жгуче вспыхнувшая тоска и страх смерти обернулись парадоксальной злодейско-карательной реакцией (раз смерть царит в мире, то я сам *выбираю себя* носителем смерти, отождествляюсь с нею, оборачиваю своей рукой против других — просто так, по своей прихоти и фантазии), так и в мире «Распада атома» звучит этот садический скрежет и зловещий шепоток. То они слышны лишь в желчном озлоблении против тех блаженных слепцов, верящих «в слова и смысл, мечтателей, детей, незаслуженных баловней судьбы», против «благополучных старичков», которых «по-моему, следует уничтожать» («Ты стар, Ты благоразумен. Ты отец семейства. У тебя жизненный опыт. А, собака! — Получай» — с. 6), в яростном сарказме насчет «заветного русского типа, рыцаря славного ордена интеллигенции, подлеца с болезненно развитым чувством ответственности» (с. 8), вообще насчет русского «зыблющегося <...> онанирующего сознания», «вечно кружащегося

вокруг невозможного» (с. 8). То они разрастаются в целую черно-феерическую петербургскую фантазию, вложенную в сознание Акакия Акакиевича.

В этой посвященной «маленькому человеку» части музыкально-поэтической фуги, каковой является «Распад атома», обнажается смысл самого ее названия. Акакий Акакиевич ходит в департамент, переписывает каллиграфическим почерком казенные бумаги, обедает, спит, собирает деньги на заветную шинель — ведет заведенную жизнь, ту самую, уже известную нам, жизнь в *тап. Атом* его души, его личности бесконечно мал, *невидим, спит*. «Но внутри, под непроницаемым ядром одиночества, бесконечно нелепая сложность, страшная взрывчатая сила, тайные мечты, едкие, как серная кислота» (с. 28—29). И вот возникает главная тема, пунктик авторского интереса — а что «если пошевелить его, зацепить», «расщепить» самоё экзистенциальное ядро личности, пробить защитную кору, рутинные слои и выйти к самой сути?

И тогда материализуется мерещившаяся в подполье души греза, до галлюцинаторной четкости возникает видение генеральской дочки, Психеи, и, о, чудо, о, сказочный поворот «чердачного канцелярского мифа» («Он был титулярный советник, она — генеральская дочь»): она, ангельчик, приходит к нему сама на чердак, «поднимает кисейный подол, раздвигает голые атласные колени», чтобы он мог «всласть, вдребезги, вдребезги натешиться ей» (с. 30). Какая невозможная дистанция преодолена, какое сладкое безумие вот тут под руками! Но оказывается, не этот блаженный плод воспаленного, маниакального воображения — «самое дно» души, «высшая точка, конец, предел», — еще глубже *ковырнуть*, еще тоньше *расщепить* — и что же явится, какая «кровная стыдная суть»? А не хотите вот такой вопросик: «Ты скажи, сквозь невинность и розовую воду, чем твои белые ножки пахнут, Психея? В самой сути вещей чем они пахнут, ответ? Тем же, что мои, ангельчик, тем же, что мои, голубка. Не обманешь, нет! <...> Значит нет между нами ни в чем разницы и гнушаться тебе мною нечего; я твои барские ножки целовал, я душу отдал за них, так и ты, нагнись, носочки мои протухлые мне поцелуй. Что же мне делать теперь с тобой, Психея? Убить тебя?» (с. 32).

Сорви все внешние покровы, смой наносные внешние слои: словесные, наученные, гигиенические — и будет у всех одно: *смертная, душная плоть!* Так через провоцирующую, шокирующе садистскую грезу вылезает фиксация на главном для экзистенциального сознания — на *смерти*. А связь и обратимость Танатоса и Эроса уже была прослежена Фрейдом: в глубине садических наклонностей лежит первичный позыв к смерти и страх ее, однако под влиянием

сексуального электричества отклоненный, сдвинутый на другого и тем уводящий его носителя от саморазрушения.

Шокирующая эстетика экзистенциального сознания живет в постоянной резкой перебивке планов, высоких и самых низких: это и желание чистоты и любви, тоска по умершей, мысли о Боге и тут же самые циничные, уродливые детали, касающиеся мира и человека в его низменной, проклятой изнанке. Само перечисление того, о чем думает герой, строится на контрастах, перемешивающих «бесчеловечную мировую прелесть и одушевленное мировое устройство»: «О фиалках на Мадлен, булках, мокнущих в писсуарах, подростках, идущих на первое причастие, каштанах, распространении триппера, серебряном холодке аве Мария» (с. 9). Поэт балансирует между вечными поэтическими интонациями элегического стенания, безнадежной грусти («я отцветаю, я гасну, меня больше нет»), между этим «вечным вздохом мировой прелесть» и циничным скрежетом «мирового уродства», нераздельно сцепляя их буквально в каждом пассаже. Грустная красота улетающего мгновения («На холмах Грузии лежит ночная мгла», — звучит вечный высокий камертон, и вот такая же мгла «ложится на холм Монмартра») тут же разбивается картинкой старика в лохмотьях, подкарауливающего разбухший от мочи кусок хлеба у входа в писсуар. А «закаты, тысячи закатов» непременно содержат в своем перечислении «закат в мертвецкой, в операционной», над солдатским лагерным нужником, где «поспешно онанирует» розовый новобранец, не успевающий «вообразить оставленную в деревне невесту» (с. 27—28), — пушечное мясо, которое вот-вот поглотят челюсти войны.

Черная, физиологически-хлещущая поэзия обрушивается на читателя. Еще вчера была невеста, сегодня ее нет и нет нигде, — и как будто остановилось сердце, отказали легкие, окружающее расплылось в мучительной нереальности («Все нереально, кроме нереального, все бессмысленно, кроме бессмыслицы» — с. 10, «...у людей нет лиц, у слов нет звука, ни в чем нет смысла» с. 15), за декорацией мира с «великолепным занавесом» обнаружился хаос и абсурд, представленный в остром, издевательском фокусе... помойного ведра: окурки, ватка, «которой в последний раз подмылась невеста»,дохлая крыса, обрывки вчера еще свежей газеты, в которую она завернута, — и все это, вчера еще удовольствие, жизнь, новости, теперь несутся «со страшной скоростью тьмы» в уничтожение, в пустоту...

И тут же на пределах спокойной жути — сцена «совокупления с мертвой девочкой» (с. 12). И апофеозом этого диссонансного, режущего ухо и нервы мотива является как бы образ сознания героя, в который ввернуты вся изнанка жизни, безобразные, болезнетворные, смертоносные ее начала: «Я в лесу. Страшный, сказочный,

снежный пейзаж ничего не понимающей, взволнованной, обреченной души. Банки с раковыми опухолями: кишечник, печень, горло, матка, грудь. Бледные выкидыши в зеленоватом спирту. <...> Рвота, мокрота, пахучая слизь, проползающая по кишкам. Падаль. Человеческая падаль» (с. 13). Такой кунсткамерой уродства, болезни, разложения предстает его прозревшая, как ему кажется, глубинную истину мира душа.

Душа отдыхает на миг от этой жути и укрепляется не на христианском активном отношении к язвам и проказе мира, не на чаянии преодоления природно-смертного, падшего типа бытия, а всего лишь на ледяном арктическом пейзаже, где жизнь заморожена во всех ее процессах, как расцвета и благоухания, так и упадка, разложения: «Рождество на северном полюсе. Сиянье и снег. Чистейший саван зимы, заметающей жизнь» (с. 13). От жизни как утробного гниения выход здесь только в безжизненную анестезию холода.

Интересно, что Сартр в «Тошноте» вызывал в читателе отвращение от *квашии существования*, от чистой телесности и вещности такими же средствами черно-поэтической, суггестивной выразительности. В пространных метафизических этюдах «ужасного экстаза», откровения Рокантену мира существования вещей как таковых — за пределами нашего культурного восприятия мира, дифференцирующего его на качества и формы, выражающего себя в привычно-логических словах, — это чистое существование описывается в отталкивающих качествах липкости, бесформенности: «тягучая личинка», «мерзкий мармелад», «отвратительное повидло», «растягивающееся тесто», «мягкое, толстое, липкое и расквашенное, как варенье». Погруженность сознания человека в месиво существования, когда он начинает чувствовать себя лишь одним из *случайных* и *необоснованных* существований в массе других, и преисполняет его мучительно-тягостным ощущением тошноты. *Тошнота* — это такое *липкое* сознание человека, которое не отделяет себя от вещного мира, от тела, застревает в нем, как муха в меду. И французский писатель противопоставляет этой липкости, бесформенности, влажной теплоте, нечистой смеси существования такие же, как у Г. Иванова, безжизненные качества *холодного, твердого, минерального, стерильного*. Позднее Сартр, правда, свяжет главную надежду с сознанием, с его уникальной споеобностью трансценденции, т. е. с возможностью отрыва от материи существования, привнесения в мир обоснований и ценности.

Еще за столетие до «Распада атома» французский «жестокий» романтизм явил неистовую подростковую, смертельно-обиженную реакцию на «открытие», что Бога нет, небеса пусты, нет бессмертия, торжествует смерть, сгниешь — и скелетик рассыпется. Ци-

низм, проклятия, попираание всего святого и глумление над человеческим телом: раз оно без искры вечной души, то, значит, только гнусь и падаль,— искромсать его, разворошить, забраться во внутренности и наплевать туда! (См. к примеру, «Безнравственные рассказы» Петрюса Бореля, а позднее «Песни Мальдорора» Лотреамона). Смертельная обида на мир, покинутый божественным спасением, разрешалась в отроческий, циничный, хулиганский бунт.

В экзистенциализме романтический бунт теряет свою подростковую неистовость, становится более взрослым. Здесь также сильна ностальгия по потерянному качеству тварности мира, дававшему всему в нем место и смысл. Эта ностальгия смешана с изрядной долей обиды на обезбоженный, непонятный и абсурдный мир. Но человек призывается к спокойному, гордому вызову по отношению к такому миру, сохранению своего безнадежного достоинства (позиция, близкая из русских эмигрантских писателей Газданову и в какой-то мере Набокову и Поплавскому).

Но если утраченный божественный центр мира обретается Сартром в «Тошноте» еще достаточно традиционно во *вселенной* художественного произведения, созданной вольным дерзновением творца (так будет и у Набокова), то Г. Иванов как бы уже перерос такое эстетическое оправдание бытия. В бесформенном абсурдном хаосе существования художественные творения (в романе Сартра это джазовая мелодия, хотя сам Рокантен в перспективе своего *спасения* видит для себя создание чистой, прекрасно-нереальной прозы) образуют небольшие совершенные островки — мир строгости, красоты, внутренней необходимости, знаменующий победу свободного воображения, человеческого сознания над инертностью и нелепостью материально-телесного существования. Г. Иванов, напротив, ведет язвительный диалог с художниками, творцами, эстетам, из той «чувствительно-бессердечной, дальнорорко-близорукой, общеизвестной, ни на что не нужной породы», которые верят, что «пластическое отражение жизни есть победа над ней», что «дело сделано, все спасено, бессмыслица жизни, тщета страданья, одиночество, мука, липкий тошнотворный страх — преобразены гармонией искусства» (с. 16).

Русский поэт подхватывает здесь великую *заботу* и *муку* отечественной культуры в ее ключевых творцах: Гоголе, Толстом, Федорове, Вл. Соловьеве с их отказом признать искусство высшей ценностью, с их пафосом спасения самой жизни, каждой живущей личности, а не оправдания их лишь художественно-прекрасным остановленным моментом, кристаллом обобщенного, типового образа. «Блажен знаток,— иронизирует автор «Распада атома»,— перед картиной Рембрандта, свято убежденный, что игра теней и света на

лице старухи — мировое торжество, перед которым сама старуха ничтожество, пылинка, пыль». И тут же страстно, форсированно выражает свою позицию: «С чем останемся мы? С уверенностью, что старуха бесконечно важнее Рембрандта. С недоумением, что нам с этой старухой делать. С мучительным желанием ее спасти и утешить. С ясным сознанием, что никого спасти и ничем утешить нельзя» (с. 16). И если предпоследняя фраза этого пассажа укладывается в вышеозначенную *заботу* и *муку*, то последняя уже вполне экзистенциально-трагическая по тону. Кстати, поздняя поэзия самого Георгия Иванова, особенно его «Посмертный дневник», — это уникальный экзистенциальный поэтический документ умирающего человека, где о себе, фактически, как об этой единственной, бесценной рембрандтовской старухе.

Итак, очередной бунт против самодовольной пошлости и банальности художества, «лжи искусства», против «утешения вымышленной красотой», «слез над вымышленной судьбой» идет из глубоко экзистенциального переживания ценности любого живущего и погибающего человека как «избранного, единственного, неповторимого» (с. 10), из переживания каждого «трепещущего мгновения моей неповторимой жизни» («это выше всех вместе взятых стихов» — с. 23). И все же — не устает повторять свою безнадежную мудрость поэт — этот бесценный, одинаковый и мучительно сложный человек может открыть только одно: «черную дыру своего одиночества» (с. 24), «каждый, как атом в ядро, заключен в непроницаемую броню одиночества» (с. 25). И тогда рождается особое пронзительно-трагическое чувство солидарности со всеми, все — равны, все — уникальны, «все отвратительны, все несчастны», и при этом *ничто изменить нельзя* в этой пустыне непонимания и отчаяния. Отчаяние в спасении и рождает такой наглухо запечатанный круг абсурда: «Ребенок зачат. Зачем нужен ребенок? Бессмертия нет. Не может не быть бессмертья. Зачем мне нужно бессмертье, если я так одинок?» (с. 26).

Если и возможно какое-то искусство, то лишь вьющееся острым *штопором* сквозь «мировое уродство», дисгармонию, грязь, страшную правду бытия, движущееся, «как акробат по канату, по неприглядной, растрепанной, противоречивой стенограмме жизни» (с. 17). Сам «Распад атома» и есть такая *стенограмма* мучительного сознания героя — он находится как бы в самом эпицентре взрыва классической, сбалансированной вселенной, внутренней и внешней, на острых, больно ранящих обломках ее, дойдя до крайнего упора одиночества, метафизического отчаяния и вот уже раскачиваясь на последней тонкой паутинке, отделяющей его от добровольно выбранного конца.

Последняя точка и секунда перед переходом грани в небытие вспыхивает для него всей сосредоточенной «сутью жизни». В чем же она? Читатель может ждать какого-то приличествующего финального прозрения, примиряющего или хотя бы намекающего на надежду... Но нет, как суть бытия несется на целую страницу вперемешку всякая всячина жизни, очередной феноменологический реестр этого мира в его неизбывных режущих контрастах: «Спираль была закинута глубоко в вечность. По ней пролетало все: окурки, закаты, бессмертные стихи, обстриженные ногти, грязь из-под этих ногтей. Мировые идеи, кровь, пролитая за них, кровь убийства и совокупления, геморроидальная кровь, кровь из гнойных язв. Черемуха, звезды, невинность, фановые трубы, раковые опухоли, заповеди блаженства, ирония, альпийский снег...» (с. 33).

Все это «мировое уродство», казалось бы, вот-вот сейчас напоследок пронесясь в меркнувшем сознании самоубийцы, должно погаснуть, уступив в загробном измерении бытия место чему-то новому: «смыслу жизни, Богу...» Еще раз нет — окончательно отвергает поэт эту последнюю зацепку: для него остается только одно высшее — «дорогое, бессердечное, навсегда потерянное твое лицо», больше нет и не будет ничего, разве что, о ужас, абсурд и кошмар уродливого бытия столь тотальны, что из них даже столь радикальным жестом не вырвешься в ничто, в «полную тишину, абсолютную ночь». Как ернически в предсмертной записке «ногоуважаемому господину комиссару» пишет наш герой, «сам частица мирового уродства»: «Я хотел бы прибавить еще, перефразируя слова новобрачного Толстого: “Это было так бессмысленно, что не может кончиться со смертью”» (с. 34).

Таков страшный онтологический итог радикально экзистенциального мироощущения обезбоженной окраски, выраженный Георгием Ивановым с раздирающей болью, черной иронией, на таких эстетических пределах, которых еще не знала большая русская литература.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Гуль Р. Одвуконь. Советская и эмигрантская литература. Нью-Йорк, 1973. С. 64—65.
- ² Там же. С. 65.
- ³ Иванов Г. Распад атома // Иванов Г. Собр. соч. в 3-х тт. Т. 2. М., 1994. С. 6. Далее ссылки на это издание даются в тексте: после цитаты в скобках указывается страница второго тома.

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО «БЕСПОЩАДНОМУ СУЩЕСТВОВАНИЮ» (Гайто Газданов)

Гайто (Георгий Иванович) Газданов (1903—1971) буквально во-
рвался в русскую эмигрантскую литературу романом «Вечер у
Клэр», вышедшем в Париже отдельной книгой в декабре 1929 г.
Этот роман стал событием в литературной среде того времени;
Горький, прочитавший его, вступает в доброжелательно-одобри-
тельную переписку с талантливым, по его оценке, автором и даже
делает несколько, увы, безуспешных попыток опубликовать «Вечер
у Клэр» на родине. В рассказе «Тяжелый дым» (из сборника «Весна
в Фиальте») лирический герой Набокова, молодой поэт, явно авто-
биографического плана, среди «любимых, в разное время потра-
фивших душе книг»¹ среди Гофмана, Гельдерлина, Боратынского,
гумилевского сборника «Шатер» и пастернаковского — «Сестра
моя жизнь», собственной «Защиты Лужина», романа французского
авангардиста Радиге «Бал графа д'Оржеля» и «Двенадцати стульев»
Ильфа и Петрова, называет «Вечер у Клэр». Набоков, архи-скупой
на похвалы классикам и современникам, выделяет первый роман
Газданова — близкое себе созвучие, родной тон услышал! И неда-
ром в мнении современников именно Газданов оспаривал у Сирина
пальму первого прозаика молодой русской прозы в зарубежье,
более того нередко ему отдавали предпочтение перед автором «За-
щиты Лужина» «с его безошибочно рассчитанной механикой и хо-
лодным блеском»² (Г. Адамович).

Так и остался «Вечер у Клэр» самым известным, знаковым для
писателя произведением. Да, в этом романе уже были заявлены и
особый фокус его взгляда на мир, философский аналитизм Газдано-
ва, образы и мотивы его творчества 1920—1930-х годов, экзистен-
циально-автобиографического в своей основе. «Вечер у Клэр», по-
вестование в котором ведется от «я», с большой точностью набра-
сывает рисунок существования самого автора: его детство в куль-
турной петербургской семье обрусевших осетин, учебу, пребывание
в Белой армии, но главное — ту внутреннюю сторону его жизни,
его экзистенции, те душевные и мыслительные загвоздки, что одни
имеют настоящее значение для героя. Вообще герой Газданова в
высокой степени саморефлектирующий, объясняющий себя чело-
век. В отличие от того же Набокова у Газданова значительно боль-

ше въедливой и при этом прямо, отчетливо проговариваемой психологической интроспекции, вкуса к самонаблюдению и самоотчету. Из искусств он больше всего любит музыку, тоньше всего передающую волнение души, переходы и глубины ее состояний, а вечно издававшийся над музыкой Набоков — живопись с ее касательством прежде всего к поверхности, к видимости, зримости мира.

По признанию Газданова, первым его увлечением еще в возрасте 13—14 лет были философские сочинения Беме, Спинозы, Юма, Канта, Шопенгауэра, Фейербаха, Спенсера, Конта, Ницше, Гюйо, с которыми онзнакомился в богатой домашней библиотеке, собранной его отцом. След такого раннего — не совсем по возрасту — погружения в рассчитанную стихию сложной интеллектуальной дискуссии претворился в особое качество его прозы: изощренную аналитику письма, умеющую разработать и тонко замкнуть начала и концы впечатления, переживания, понимания, мысли. Изначальное философическое склонение таланта Газданова чувствуется постоянно: в его взгляде психолога и почти моралиста (в духе французской школы Лабрюйера и Ларошфуко), схватывающего на небольшом пространстве текста — в портрете, диалоге, сценке — тот или иной психологический, экзистенциальный тип человека, его отношения к миру...

«Вечер у Клэр» начинается с того, что запечатлено в самом названии романа: в один из парижских вечеров осуществляется, наконец, мечта Николая о любовной близости с француженкой Клэр, которую он впервые встретил и полюбил еще на родине. Свершилось то, о чем он грезил целых десять лет, но какая печаль посетила героя, окутала весь мир, когда, казалось, несбыточная цель превратилась в реальность... Из этой печали, из мыслей о Клэр и стал раскручиваться свиток воспоминаний героя о прошлой жизни, начиная с первых странных впечатлений детства до последнего кадра, когда пароход уносит героя от берегов отчизны навсегда куда-то в неизвестность чужих краев, с первой остановкой в Константинополе (кстати, это такой же законный мотивный штамп для литературы русского зарубежья, как стройка для писателей метрополии).

Портрет, который пишет с себя Николай, и необычен, и предвосхищающе-обычен для будущих героев экзистенциальной литературы: органическая неспособность («болезнь», «уродство») четко отличать усилия своего «воображения от подлинных непосредственных чувств», отсутствие интереса к внешним событиям («мое глухое, внутреннее существование оставалось для меня исполненным несравненно большей значительности»³), доминантное, фоновое «чувство прозрачной и далекой печали, вполне беспричинной и чистой» (с. 21), постоянные попытки ощутить ускользающее собст-

венное «подлинное существование», «любовь к одиночеству», чувство *чуждости* себя другим и миру. И наконец, основное метафизическое переживание, ударяющее со всеопределяющей силой: открытие смерти, неизбежного конца для всего в мире. В восемь лет у него умирает отец: «В ту же секунду я вдруг понял все: ледяное чувство смерти охватило меня, и я ощутил болезненное иступление, сразу увидев где-то в бесконечной дали мою собственную кончину — такую же судьбу, как судьба моего отца» (с. 28—29). Тем более, что вокруг в семье брэнность жизни, подверженной роковым случайностям, демонстрировалась разяще: еще до отца умерла старшая сестра после операции просто «от не вовремя принятой ванны», а младшую, девяти лет, в два дня унесла молниеносная скарлатина, и в глазах матери поселилась такая постоянная «глубокая печаль», что Николаю «становилось стыдно за себя», за то, что он еще живет на свете.

И тогда, о, сколь многое из впечатлений внешнего бытия встает притчей этого главного открытия! Гуляя весной по полю, он видит в далеком овраге куски нежно сверкающего на солнце снега. Издалека это было прекрасно, при приближении оказались лишь рыхлые, «грязные, тающие остатки», готовые вот-вот исчезнуть. «И больше ничего?» — спрашивал я себя. И жизнь мне показалась такой же: вот я проживу на свете столько-то лет и дойду до моей последней минуты и буду умирать? Как? И больше ничего?» (с. 21). Переживание смертного бытия кульминирует в являющемся ему в момент ясной душевной тишины образе-символе пропасти на краю «огромного пространства земли», постепенно слой за слоем наступающей и увлекающей в пучину все на своем пути,— вот она ближе и ближе, вот уже и «я тяжело лечу туда, вниз, куда упали все остальные» (с. 33).

На это фундаментальное переживание напластывается затем многое: обильное и сложное чтение русских и зарубежных писателей и философов, учеба в гимназии, новые интересы, события, любовь к Клэр... Но эта неизымаемая отравка прокалывается душевной болью и тоской постоянно. Даже дружеские узы он, человек обочинный и одинокий, чувствует лишь в беспощадно-стальном свете истины смерти, заставляющей восценить другого, ощутить его как родного по жребию. Дружба для него «становилась особенно дорога, когда появлялся призрак смерти или старости» (с. 32). «Я жил счастливо,— резюмирует рассказ о своем отрочестве герой,— если счастливо может жить человек, за плечами которого стелется в воздухе неотступная тень» (с. 49). Но временами эта тень полностью накрывает его,— то ли наяву, то ли во сне, обостряющем его страхи: «я умер, умираю, умру...».

Несколько тонких деталей, брошенных вроде ненароком, приоткрывают эту травматическую фиксацию ребенка на смерти. Во время летних каникул он ездил на Кавказ, к родне покойного отца, где упорно занимался, забавлялся тем, что стрелял из охотничьего ружья воробьев и кошек, заливал водой норки сусликов и особенно любил подсовывать в муравейник гусениц, крупных мух, жуков, даже большого черного тарантула и долго наблюдал за тщетной борьбой жертв с неизбежно поглощавшими их муравьями. Каков, однако, маленький мальчишеский «садистский» спектакль, в котором как бы проигрывается сценарий о неизбежности пожирания, исчезновения живого в жерле природы — тут это муравейник (зато сам себе режиссер!)

Кстати, герой Газданова открыто исповедует атеизм, отказ от вышних обоснований и подкреплений своего бытия. С учебы в гимназии он отталкивается от православной церкви на каком-то почти вкусовом уровне: от официальной принудилки посещения богослужений, в которых все начинает казаться ему «противным», от карамельной елейности учителей закона Божьего, от пошлости и духовной трусости попов, от общей «благочестивой» фальши. Но такое неприятие вещей все же внешних, идущих от несовершенства эмпирической церковной жизни и образования, от низкого уровня самих служителей Церкви — вторично по отношению к решающему факту: потере веры. И тогда-то, в ситуации неверия или богооставленности, как мы знаем, и вырастает в такую давящую, неотвратимую громаду метафизическое переживание смертности.

О чистом, кристально-банальном случае такого переживания рассказал Николаю его кисловодский дядя Виталий, человек незаурядный, «скептик и романтик», разочарованный «философ», бывший драгунский ротмистр, в свое время за дела чести просидевший пять лет в крепости. Он вспомнил из времен юности историю вполне метафизического самоубийства своего близкого друга, тогда студента. Мотив у того был один, из репертуара юношеского максимализма и тотальной разочарованности: «зачем нужна такая ужасная бессмысленность существования? <...> Ведь от смерти мы не уйдем. <...> Спасенья нет. <...> Зачем <...> становиться инженером, или адвокатом, или писателем, или офицером, зачем такие унижения, такой стыд, такая подлость и трусость?» (с. 95).

Манифест атеистического экзистенциализма «Миф о Сизифе» (1941) Альбера Камю строится как ответ на такое безнадежное домогание смысла жизни и самоубийственный выбор человека. «Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема — проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить,— значит дать ответ на фундаментальный вопрос фило-

софии»⁴. (Кстати, в своих рассуждениях французский писатель касается аналогичного случая «логического самоубийства» из известной исповеди в «Дневнике писателя» Достоевского — октябрь 1876 года). Дядя Виталий, своего рода идейный наставник юного героя «Вечера у Клэр», задолго до французского экзистенциалиста приходит к его выводу: да, смысла жизни нет, «смысл это фикция и целесообразность тоже» (с. 94), но это вовсе не значит, что жить не стоит, это не должно вести к добровольному прекращению существования. Напротив — и здесь дадим место уже экзистенциалистской стилистике — стоически приняв факт *заброшенности* человека в чуждый, смертный, иррациональный мир, надо противопоставить ему свою трезвость, стремление к пониманию, человеческое достоинство, свое неприятие этого мира.

Тот же дядя Виталий внутренне готовит юношу, решившего идти в Белую армию, как к зрелищу «многих гадостей», так и к странной *бесчувственности*: «Посмотришь, как убивают людей, как вешают, как расстреливают. Все это не ново, не важно и даже не интересно», — выделяя только одну ценность, ценность внутренней свободы и неангажированности: «Но вот что я тебе советую: никогда не становись убежденным человеком, не делай выводов, не рассуждай и старайся быть как можно более простым» (с. 43). Он же предрекает победу большевикам («Правда на стороне красных» — там *мужики*), рассматривая «социальные категории» как «феномены подчинения законам какой-то нематериальной биологии» со своим отмеренным сроком жизни («рождаются, растут и умирают <...> и даже не умирают, а отмирают, как отмирают кораллы» — с. 90).

Особый, если не скандальный для эмигрантской литературы тон отношения к гражданской войне, к Белой армии возникает на страницах «Вечера у Клэр»: где долг и доблесть, правда и справедливость, самоотвержение и высокие идеалы? Николай демонстрирует полное равнодушие даже к тому, кто ее выиграет, а будь другие его личные обстоятельства, он мог бы вполне поступить и в Красную армию... Для него война — лишь очередной экзистенциальный опыт, для познания и самопознания: проверить себя в крайней, если хотите, пограничной ситуации, посмотреть, как в ней поворачиваются и обнажаются люди. «Я хотел знать, что такое война, это было все тем же стремлением к новому и неизвестному» (с. 88), к тому, что может «дать простор тем внутренним колебаниям и потрясениям, которые одни сильно занимали меня» (с. 97). Его белое добровольчество — лишь зигзаг внутреннего сюжета, экзистенциальной авантюры: «Нужна была вся жестокость моих шестнадцати лет, чтобы оставить мать одну и идти воевать — без убеждения, без

энтузиазма, исключительно из желания вдруг увидеть и понять на войне такие вещи, которые, быть может, переродят меня» (с. 98).

И на войне, признается герой, «бои и убитые и раненые прошли для меня почти бесследно» (с. 99), запомнились лишь какие-то избранные моменты, вроде того, когда он на дозоре, сидя на верхушке дерева, весь ушел в переживание мгновения чистого *существования*, себя в сентябрьском лесу, среди солнечных бликов, шума листьев под ветром, стрекотания случайного кузнечика... Почти как будущий Мёрсо из «Построннего» Камю, он проходит *чужим* всему, что наблюдает вокруг (недаром в глазах простых солдат он «был каким-то русским иностранцем» — с. 108), — точнее, он будто лишен обычной иерархии интереса к миру: люди, их страдания, ужасы войны мало его касаются, зато какие-то боковые, окраинные вещи, войдя в случайный резонанс с его внутренним состоянием, становятся волнующим событием: «Это мог быть медленный полет крупной птицы, или чей-то далекий свист, или неожиданный поворот дороги <...> или в темноте <...> крик неизвестного животного» (с. 101).

Люди, встречающиеся ему, его однополчане рисуются в значительной степени *внешне*, как разнообразные типы, собранные здесь: и трусы, лгуны, негодяи, наживающиеся на войне, и евангелист, живущий безбедно, «проповедуя непротивление злу», и «непобедимый лентяй», солдат Копчик, и бронепоездный парикмахер, «пьяница и мечтатель» Костюченко, сошедший с ума, и душевно могучий Аркадий Савин, смельчак, франт, гуляка и самозабвенный певец...

Война предстает абсурдной, экзистенциальной эпопеей. Сквозной мотив смерти и потерь расширяется от первоначального, ближнего дорогого круга — отца, сестер — к значительно большему охвату: соучеников, приятелей, знакомых. В жестко-гротескном варианте смерть как орудие подавления врага, эксплуатируемое человеком-убийцей, встает в военных эпизодах, где лейтмотивом идут кошмарные гибели людей, бесконечные виселицы с качающимися окоченевшими трупами, поезда набитые солдатами, умершими от тифа, вперемешку с агонизирующими больными. Образ обреченного броненосца «Дым», что носится по фронтам и затем гибнет, — здесь символ не только последней конвульсии южной белогвардейской России, но и самой мечущейся жизни героя, прообраз его собственного — когда-то — окончательного падения во тьму смертную.

Все же некое открытие душе Николая явилось из этого безумного, абсурдного опыта, венчающегося парходом изгнания: это и окончательное осознание себя потерянными поколением, колеблющимся «на поверхности событий» (как подстреленный нырок), навек относимым течением прочь от России, и вместе новое чувство — расширения себя на мир, на новые опыты и приключения. Да,

изгнанник, но пусть буду странником, путешественником по всей земле!

Уже в первом романе Газданова возникает сквозной образ его прозы — «жизни как продолжающегося путешествия» с неизбежным пунктом прибытия («пока не наступит время моего последнего, смертельного путешествия» — с. 117). Этот образ станет определяющим для следующего романа писателя «История одного путешествия» (впервые «Современные записки», 1934, № 56, 1935, № 58—59, отд. изд. — 1938). Здесь восчувствие жизни как серии *путешествий* — завершен один эпизод жизни со своим сюжетом, персонажами, мыслями (таковым было «путешествие сквозь этот незабываемый российский ледяной вихрь»⁵, запечатленное в «Вечере у Клэр»), далее свобода, распахнутость и готовность к новому путешествию, которое предлагает жизнь, и так до конца — становится главной лирико-философской темой произведения.

Сама экзистенциальная прихотливость и как бы бессмысленная преходящность таких *путешествий* (пролетели куски жизни, встретились люди, завязались отношения и исчерпались, кончились и забылись, осталось лишь все то же ощущение одиночества и чуждости всему) рождали и особую романную поэтику фрагментарности, обрывов повествования, когда по ассоциации, по какому-то всполоху памяти или зацепке мгновенного впечатления наворачивается новый, часто неожиданный виток несущегося сквозь роман потока сознания героя (тут это Володя, вполне тоже автобиографический персонаж). В этом потоке много воспоминаний, каких-то историй, промелькнувших и тут же оставленных за бортом повествования людей, сценок, этюдов с натуры, а также анализа окружающего, переживаний, пониманий, отдельных мыслей.

Такая проза озадачивала ее первых критиков, хвалили стилистический талант, удивительный повествовательный ритм, умную верность тона и вкуса, чувственную прелесть передаваемых моментов, но бранили за отсутствие «стержня» и какую-то общую «безрезультатность»⁶ (С. Савельев). «Повествование никуда не ведет; у действующих лиц нет никакой судьбы; их жизни могут быть продолжены в любом направлении — и на любой срок»⁷ (В. Вейдле).

Все это так, но это не невольный недостаток, обличающий слабость таланта, художественной воли, а вполне сознательная мировоззренческая и творческая установка. О ней сам Газданов не раз говорил прямо и, может быть, точнее всего в одном из финальных эпизодов романа «Полет», так и не опубликованного полностью в связи с начавшейся второй мировой войной (начало романа появилось в 1939 г. в журнале «Русские записки»): «...во всяком творческом или созерцательном усилии есть утешительный момент при-

зрачного и короткого удаления от той единственной и неопровержимой реальности, которую мы знаем и которая называется смерть. И ее постоянное присутствие всюду и во всем делает заранее бесполезными, мне кажется, попытки представить ежеминутно меняющуюся материю жизни как нечто, имеющее определенный смысл...»⁸. В своих вещах писатель как раз и выплескивает эту «ежеминутно меняющуюся материю жизни», калейдоскоп лиц, ситуаций, впечатлений, фантазий, мыслей...

Кстати, сам герой «Истории одного путешествия» несколько лет пишет роман, и в него «входило все или почти все, о чем думал Володя», события его жизни, рассказы, которые он любил, «охоты, моря, льды, собаки, государственные люди, женщины, разливы рек, апрельские вечера, и выпадение атмосферных осадков <...> и первые, ранней весной зацветающие деревья» (с. 230). Главным же для него было то, что «шло между словами, как незримое, протекающее здесь, в этой книге человеческое существование» (с. 231). Что это как не описание сути самого газдановского романа, куда потоком, слегка структурированным, вливается жизнь одного его *путешествия*, все, что он в это время думает, вспоминает, видит, чувствует, что с ним происходит, складываясь, как в жизни, свободно, случайно, неоконченно, эскизно.

Вряд ли стоит пересказывать возникающие в романе микросюжеты, связанные с Володей, с его добрым и сильным, крепко стоящим на ногах братом Николаем и преданной, гармоничной женой Николая Вирджинией, с другом Володи Артуром, женившимся по страстной любви на бывшей проститутке Виктории, с мимолетными романами самого Володи...

Ближе всех к герою романа его постоянный собеседник, художник-рисовальщик Александр Александрович Рябинин, тоже по складу «далекий от всего мира — путешественник», правда, уже немолодой и больной. Его «особенное хрупкое искусство» рождается из той же эфемерной *материи существования*, что Володино (и Газданова), и в нем в каких-то «неправдоподобных соединениях» сочетается все «населявшее его неутомимое зрительное воображение», его фантазию, душу и память. С Александром Александровичем Володя познакомился еще в Севастополе, когда тот был поручиком артиллерии, и вот снова случайно встретил его на одной из лекций в Сорбонне по социологии. Витийство парижского профессора здесь время от времени взмывало до историософско-лирических высот, до «факела истины» и «священного огня Революции». А онто, Володя, знал на себе опустошительность таких великих патетических идей: вспыхнул «священный огонь» там, где было до того «тихо, хорошо и скучно», и сгорела вся эта жизнь, осветив «страш-

ные картины: корчившихся от ран людей, пылавших домов, неподвижных виселиц» (с. 213). На стене аудитории висели «искусственные и игрушечные изображения войн и революций», картинки, графики, диаграммы — в реальности было то, чего не знали на себе ни профессор, ни парижская публика: «была смерть и печаль и последнее человеческое — отчаянное или радостное — иступление» (с. 213). (Хотя при этом для Володи «революция была лучшим, что он знал и <...> представлялась ему как тяжелый полет громадной страны сквозь ледяной холод и тьму и огонь» — с. 213.) Понять Володю тут мог только Александр Александрович — их новое сближение пошло быстро и естественно.

Чувствуют они друг друга с полу-взгляда и полу-слова, вместе додумывая и составляя то, что может быть условно названо неким идейным посланием романа. В центре его все тот же образ *путешествия*, как, может быть, единственно органичного стиля экзистенциальной, *абсурдной* жизни: «надо странствовать, Володя», — пройти очарованным, беспамятным странником по лицу земли, сбрасывая в пути куски жизни и отрезая новые и так до последнего... «И где начало и смысл этого безвозвратного движения, этого воздуха, насыщенного тревогой, и этой глухой тяги внутри, немного ниже сердца» (с. 221) — движет экзистенцию человека в ее неизвестно куда, безвозвратно устремленных *путешествиях* некий *жизненный порыв*, бессмысленный и волнующий, иррациональный, пронизанный тоской, «сожалением о неизвестных вещах». Этот мотив жизни как неотступного движения, «стремительного лирического потока», «полета» сквозь ночь и день, страны и людей, счастье и страдание («не думать, не останавливаться, не оборачиваться, не жалеть» — с. 230) можно назвать одним из основных, *структурирующих* мироощущение писателя и его зыблущуюся художественную вселенную.

Углубляясь дальше в себя, Володя понимает, что и во всех этих *странствиях*, *путешествиях*, *полетах* есть элемент паскалевского отвлечения-развлечения (*divertissement*) от главной, страшной истины постоянно нависающего конца. «Странствовать, — продолжал он думать, — или уехать, или быть обуреваемым ослепляющей страстью — для того и только, чтобы не видеть, не понимать и забыть» (с. 221).

Тем не менее экзистенциальное восчувствие жизни как путешествия начинается с того момента, который в экзистенциализме называется, как мы знаем, *пробуждением*. Володя, герой автобиографический, продолжающий экзистенциальную эпопею, начатую в предыдущем романе, говорит о себе, что оно произошло в нем рано, «я задумался, кажется, впервые в поле» — с. 189 (вспомним эпизод с овражным тающим снегом в «Вечере у Клэр»). У Алек-

сандра Александровича его *путешествие* началось позднее, с того момента прозрения, когда он лежал тяжело раненым, тоже в поле, но после битвы в последнюю осень гражданской войны: «И не оставалось ничего, кроме начала иного беспощадного существования; и с этой минуты все изменилось и исчезло. Не было ни смысла, ни воспоминаний, ни любви, во всем мире не было ничего, кроме ледяного дождя и обрывков кожи на ране и язв, в которых кишат вши. Россия, родина — как фальшиво и не нужно — с медными трубами, барабанами и гимном — такая густая, такая торжественно глупая музыка. Нет, не осталось ничего» (с. 190). После такого экзистенциального пробуждения умирает все, что для человека считается важным, все и с большой и с маленькой буквы: и Родина, и воспоминания, и чувства — особая экзистенциальная *выметенность* внутри, пустота, пустой сосуд, готовый наполниться эфемерным, тут же испаряющимся содержанием нового путешествия, очередного прекрасного и бессмысленного кванта существования.

С того прозрения в глазах Александра Александровича «застыло навсегда то восторженно чужое выражение, которое знали все, кто встречался с ним теперь» (с. 190). Об этой же *чуждости* себя себе самому и другим не раз размышляет и Володя («все точно снюсь себе — и ничего не знаю» — с. 189). Как тут вновь не вспомнить их ближайшего экзистенциального, классического родственника Мёрсо из «Постороннего» Камю с его фундаментальной отчужденностью и равнодушием к тому, что обычно вызывает эмоции, спонтанные или приличествующие.

Кстати, еще один эпизод «Истории одного путешествия», связанный с достаточно близким Володе персонажем, англичанином Артуром, заставляет вспомнить странного убийцу из романа Камю, застрелившего на пляже араба, просто так «из-за солнца». Артур после случайной вечеринки у Одетт, где он слышит свою собственную романтическую историю с проституткой Викторией из пошлых, насмешливых уст заезжего доктора Штука, на одной из парижских ночных улиц, движимый захватившим его «непреодолимым чувством убийства», своими сильными руками боксера и пианиста душил до смерти этого лоснящегося венского специалиста по женским болезням и сердцам. И никакого раскаяния, жалости, каких-либо метафизических страданий — едет Артур в Вену, находит свою Викторию, женится на ней, живет счастливо, рассказав эту историю только Володе... Какая-то совсем другая тут *чувствительность* (или *бесчувственность*), чем та, которую мы знаем хотя бы по «Преступлению и наказанию» Достоевского или «Вору» Леонова.

То, что лишь мелькает эпизодом в «Истории одного путешествия» (но поразительно именно то, что так равнодушно мелькает!), у

Камю вырастает в целый роман, целую судьбу абсурдного человека. В финале «Постороннего» в тюрьме, накануне казни Мёрсо в разговоре с исповедником он пытается единственный раз объяснить себя: «Ничто, ничто не имело значения, и я хорошо знал почему. <...> Из бездны моего будущего в течение всей моей нелепой жизни подымалось ко мне сквозь еще не наставшие годы дыхание мрака, оно все уравнивало на своем пути. <...> Что мне смерть “наших близких”, материнская любовь, что мне Бог, тот или иной образ жизни, который выбирают для себя люди, судьбы, избранные ими, раз одна-единственная судьба должна была избрать меня самого, а вместе со мною и миллиарды других избранников». Вот, наверное, лучшее объяснение и для Артура, бесследно для других и для себя убравшего из жизни просто неприятного человека — это *не имеет значения*. Что полотно экзистенциального мироощущения содержит в себе такие довольно зловещие нигилистические нити, понял позднее и сам Камю — недаром в предисловии к «Бунтующему человеку» (1951) абсурд отбрасывается им как негодная жизненная позиция, приводящая как раз к оправданию убийства.

Но для отрешенных экзистенциальных героев все же есть нечто им дорогое: *просто существование* в его самых элементарных, но единственно весомых радостях. Для Мёрсо это как можно больше «быть перед лицом мира», наслаждаясь солнцем, морем, мимолетной красотой бытия, тем, как живет и чувствует твое тело. Для Володи пиком такого радостного растворения в текущих мгновениях, в природе, в стихиях, в воде, воздухе, свете становится финальный пикник, куда автор вывозит тот случайный круг людей, который на данный момент образовался вокруг героя: «Это был бесконечный, сверкающий день неустанного солнечного блеска, множества легких запахов летней благодатной земли, сменявшихся деревьев, крепких зеленых листьев, лепетавших под ветром; и Володе казалось, что это слишком прекрасно и не может продолжаться...» (с. 237).

И этот редкий праздник существования, чудесный миг, когда является не изнанка, а лицо мира, его прекрасная иллюзия, подводит черту под очередным парижским *путешествием* героя. Поездка на несколько месяцев в Каир и Багдад с поручениями в местные отделы автомобильного агентства его брата Николая — лишь внешняя примета решительного расставания с Парижем, с целым пестрым куском жизни, который сбрасывается как старая кожа. Вот мчится Володя в поезде на юг от Парижа, покидая его как в свое время Крым, Константинополь, Прагу, Вену, но почему-то грезится ему какой-то апокалипсис, «все повторялось привычное видение того, как однажды, в смертельном и чудовищном сне, вдруг сдвинется и поплывет с последним грохотом вся громадная каменная масса, ув-

лекая за собой миллионы человеческих существований» (с. 238). И еще одним зловещим напоминанием, еще одним «*memento mori*» звучит концовка романа: в письме, переданном Володе братом перед отходом поезда, близкая женщина его друга, его духовного второго «я», Александра Александровича, сообщает ему о его внезапной кончине на юге от кровоизлияния в легкие.

Да, Володя — еще в движении, еще в полете, в предвосхищении чреды неостановимо влекущих вперед *путешествий*, «где нет ни привязанности, ни любви, ни потерь, ни обязательств — только воспоминания и поезда» (с. 238), но приближающийся последний черный тупик отбрасывает и на них свою мрачную, тоскливую тень.

Творчество Газданова 1930-х годов завершается романом «Ночные дороги» (1941) (публикация начата в «Современных записках», 1939, № 69, и 1940, № 70), состоящим с двумя первыми («Вечер у Клэр» и «История одного путешествия») своего рода автобиографическую, экзистенциальную трилогию — она охватывает жизнь писателя с детства до второй мировой войны, подведшей черту под основным, классическим периодом первой русской эмиграции. «Ночные дороги» отражают самое длительное, тяжелое и типичное для эмигранта *путешествие*, в которое забросила писателя судьба изгнанника: все 1930-е годы, после работы в 1920-е портовым грузчиком, заводским рабочим, мойщиком паровозов, после учебы в Сорбонне, Газданов зарабатывает на существование трудом ночного таксиста, совмещая это с литературной деятельностью, участием в культурной жизни эмиграции.

Погружение в пролетарские низы, затем в ночную жизнь Парижа, наблюдение за конкретными судьбами и мутациями рядовых эмигрантов, за типами столичного дна: клошарами, проститутками, сутенерами, хозяевами ночных кафе, клиентами разных мастей — все это дало такой новый опыт, какого не было у старшего поколения писателей русского зарубежья, как не было у них и тех живых современных типов эмигрантов и французов, каких мы в изобилии, в аналитически мастерском обобщении встретим в этом романе Газданова.

В этом новом путешествии писателя (а выступает он здесь прямо от авторского «я») движет желание «узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни, которое в последнее время почти не оставляло меня»⁹. Его работа заключается «в ежедневном соприкосновении» с «бесконечной и безотрадной человеческой мерзостью», которая отравляет героя; с мучительно смешанным чувством жалости и отвращения наблюдает он «ужасную бедноту и <...> человеческую падаль» унылого парижского рабочего предместья, ту примитивизацию, оживотнение, «душевное и умственное обнища-

ние», во что, увы, так быстро регрессируют в фабричной среде русские эмигранты. Впечатляющими деталями Газданов передает характер и атмосферу того отстойника человеческой жизни, куда он попал: «моральный сифилис» сутенеров, «смертельно унылую порнографию» веселых заведений», «неподвижный и тупой ум» профессиональных воров, «сложный и тяжелый запах», идущий от нищих, и не менее отвратительный — «крепких дешевых духов», похожий на «едкий раствор плохого мыла», обволакивающий проститутку, общий «запах падали». Наконец, лейтмотивом идет образ непрозрачной, непроницаемой пленки, подергивающей глаза проститутку, вообще людей низа, «не привыкших мыслить», — показатель их какой-то недочеловечности, душевной и духовной омертвелости, «животного небытия»; недаром тот же образ «свинцовой непрозрачности глаз», «беспощадной <...> пленки» неизбежно сопровождает картины уже физиологического умирания в романе.

На фоне осточертевшей повествователью «мрачной поэзии человеческого падения», физиологических типов пьяниц и нищих, проституток и сутенеров, распутников и жалких жуиров выделяется несколько замечательных типов, списанных с натуры: так знаменитый клошар, получивший за свою склонность к философствованию прозвище Сократ, стал в романе Платоном, а одна из самых когда-то блестящих дам парижского полусвета, роскошная содержанка герцогов, министров, банкиров, а теперь изношенная, большая проститутка Жанна Бальди получила здесь близкое имя Ральди. Это о ней как о настоящей богине, женщине необыкновенного очарования, ума и вкуса, рассказывал герою романа еще в последний год гражданской войны старый князь Нербатов, в свое время завсегда тай парижских зланных мест. Даже сейчас в этой увядшей и опустившейся женщине проступают черты былой красоты, виден характер и пронизательный, снисходительный ум. У нее своя философия жизни, свое достоинство женщины, умевшей дарить любовь и редкое наслаждение. Платон, излюбленный собеседник автора, сохранивший и в пьяном падении хорошие манеры, умение мыслить и выражаться сложно и изящно, причем на прекрасном французском языке, как и Ральди (когда-то он окончил университет, жил в Англии с красавицей женой и сыном и потом «все исчезло»), — своего рода скептический моралист, дающий точные и очень низкие оценки как роду людскому в целом, так и всем слоям французского общества, от депутатов и министров, мало отличающихся, по его мнению, от уголовников-рецидивистов, до собственного окружения бандитов и проституток, «чрезвычайно буржуазных» по-своему.

И сам автор близок к безнадежному и спокойно-равнодушному видению вещей парижского клошара: да, его поражает «эта иску-

ственная и несправедливая система угнетения, рабства и нищеты», каким-то своим органическим, миллиметровым расчетом и чудом держащаяся еще в равновесии, но он не верит и в «наивные схемы» гармонизации жизни, вроде «идиллического и убогого построения безнадежного социализма» (с. 340). Как истинно экзистенциального героя, его смешат люди со взглядами на жизнь, политику, роль культуры и искусства, все эти профессиональные политические ораторы (их он иногда слушает днем в эмигрантских собраниях и клубах), свято верящие в свои идеалы и программы... — но разве можно строить «воображаемый будущий мир <...> из случайного и несовершенного материала» (с. 342)?!

У него в душе и глазу постоянной мукой и загвоздкой стоит другое: «кровать, простыни, умирание, дурной запах агонизирующего человека и полная невозможность сделать так, чтобы это было иначе» (с. 315). Смерть, существование перед парализующим ее ликом Горгоны Медузы — по-прежнему навязчиво в центре «я» этого, кому-то покажется, почти нарочитого метафизического героя. В разговоре с Платоном он вновь и вновь исповедуется в своем главном, экзистенциально-смертном ощущении жизни: «...я вижу всегда умирание и разрушение, и, оттого что я не могу этого забыть, вся жизнь моя отравлена этим» (с. 285—286). Вот и сейчас неостановимое, несущееся в финальную пропасть движение выбросило его на улицы и мостовые «враждебного города» — и тут вся эта среда парижского дна возникает перед ним «сквозь легкий и всюду преследующий меня запах тления» (с. 352). Вспомним «Распад атома» Георгия Иванова — похоже, мы всерьез имеем дело с особой, экзистенциально уязвленной породой людей и творцов!

Даже в те моменты жизни, когда герой «Ночных дорог» один и ничем не отвлечен — книгой или женщиной — как вы думаете, что встает перед его внутренним взором? Детство, любовь, радостные впечатления прошлого, мечты о будущем? — Ничуть. Мгновения агонии близких людей, умиравших на его глазах. Особенно мучили его картины последних минут когда-то дорогой ему женщины, умиравшей от чахотки в 25 лет, когда он исступленно пытался оживить ее искусственным дыханием,— отчаянный порыв во что бы то ни стало пресечь беспощадную работу смерти и унижительное ощущение своего абсолютного бессилия! «И мне никогда не удалось никого спасти и удержать на краю этого смертельного пространства, холодную близость которого я ощущал столько раз» (с. 353).

Как черный человек, всегда с ним, рядом этот «призрак чьей-то чужой и неотвратимой смерти» (с. 353). Да и сами «Ночные дороги» — это собственно история нескольких смертей. Умирает в своей жалкой квартирке Жанна Ральди, унеся с собой «целый мир, кото-

рый она создала» (с. 359), все те интриги, обожания, слезы, сожаления, дуэли, покушения на самоубийства, которые окружали ее в пору ее блестящего владычества над мужчинами, и лучшей эпитафией звучат слова русского автора, что она заслуживала, конечно, большего, чем вся эта «грошовая эстетика» ее жизни. Умирает от чахотки молодая, изумительно физически красивая, но, увы, ограниченная и анемичная Алиса, из которой Жанна Ральди тщетно пыталась воспитать себе преемницу в прежнем блеске и славе. Умирает и еще один персонаж, по фамилии Федорченко, с которым связана одна из сюжетных линий романа.

Федорченко — из тех русских эмигрантов, которые с быстротой возвращения очеловеченных зверей в животное состояние в уэллсовском «Острове доктора Моро» (по сравнению одного из товарищей автора) самосохранительно атрофировали в себе всякие культурные, интеллектуальные отличия и запросы русских образованных людей, смешались то ли в общем фабричном стаде, то ли, выбившись в люди — в коммерсантов, адвокатов, докторов, — вымарали из души и памяти все свое российское прошлое (за вычетом разве что спорадической мифомании насчет былой роскошной барской жизни), отождествив себя с «убогой иностранной действительностью» как идеалом и нормой.

Заведенность существования Федорченко анти-экзистенциально образцовая: в будние дни работа, еда и сон, в выходные — баня и публичный дом, накопление денег с целью жениться, завести свое дело... Так собственно и случается, и он женится на Сюзанне с золотым зубом, так и не узнав, что она была проституткой и одним из объектов наблюдения его соотечественника, открывает небольшую мастерскую и продолжает свою накатанную жизнь, поменяв лишь прежние воскресные занятия на прогулку за город с удочками и пополневшей женой.

И вдруг — происходит невероятное. Со свадьбы к нему зачастил каждый вечер один внешне благовидный русский по фамилии Васильев, человек, маниакально заикленный на мировых заговорах, борьбе с темными силами, прежде всего с большевизмом, заключавший в своей памяти «целый музей ужасов, бесконечную серию преступлений, изуверств и убийств» (с. 320), из которого он извлекал бесконечные истории с удивительным знанием мельчайших подробностей этих мировых злодеяний. И постепенно, к ужасу Сюзанны, ничего не понимающей в разговорах двух мужчин, Федорченко вовлекается в «зловещую метафизику террора и смерти», в круг «сложных политических и философских теорий» (с. 319), буквального безумия Васильева. Весь этот этюд с Федорченко выдержан автором в шаржированно-заостренной форме; таков и портрет Васи-

льева, эмигрантского типа, который доводит общественно-патриотическую заботу до маниакального градуса, с настоящей манией преследования, которая в конечном итоге буквально губит его, такова и история экзистенциального пробуждения Федорченко. Начал он с диких в его устах задумчивых высказываний о *безмятежном почном небе*, к которому тянется его душа, со страшных детских вопросов: «зачем я существую на свете?», «что будет со мной, когда я умру, и если ничего не будет, то на кой черт все остальное?» (с. 412), начал пропадать из дома ночами, ходить в русское кабаре и со *смертельно отвлеченным* лицом часами с закрытыми глазами сидеть в «русской» атмосфере «цыганской, ноющей и плачущей тоски» (с. 418), начал читать книги и открыл жизнь воображения, начал говорить по-русски (до того выделял из себя француза даже в языке) и кончил «свою стремительную и смертельную эволюцию» полным отчаянием и самоубийством (удавился на ручке собственной двери, притом что жена со дня на день ждала ребенка). Несмотря на некоторую пародийность этого экзистенциального пробуждения, прежде всего в силу «его чудовищного душевного опоздания» (с. 417) и уплотненной стремительности, убившей Федорченко, в нем для автора все же проступил, наконец, такой тип человека, который «всегда интересовал меня и с которым до сих пор он не имел ничего общего» (с. 419).

Критики упрекали Газданова за жесткость его отношения к людям в этом романе. Это в какой-то степени справедливо, когда речь идет о его аналитически-беспощадных характеристиках обобщенных фигур, будь то типы парижского дна, развлекающиеся буржуа или некоторые разновидности русских эмигрантов. И здесь, как вообще в экзистенциальной литературе, сильна критическая, а то и сатирическая, *внешняя* позиция по отношению к *другим*. Можно говорить о традиции моралистического психологизма, выведенной в иронический, разоблачительный план,— при явном тяготении к созданию людских типологий, даже к выводу некоторых общих *теорем*, касающихся природы человека.

Но всякое приближение к конкретному человеку, личному излому его характера и судьбы, особенно к его *концу*, т. е. расширение своего экзистенциального «я» на другого, узрение его единственного, неповторимого лица, искаженного знакомой болью, меняет перспективу авторской оценки в сторону сочувствия, душевного страдания и солидарности.

Но все равно по-настоящему единственный, кто интересуется автора, в кого глубже всего опущен лот самопознания и самоотчета, чьи душевные движения проникновеннее и интимнее всех разбираются,— это само автобиографическое «я» романа. Это «я», даже

когда оно выступает под прикрытием чужого имени, и есть единственно полноценный герой в экзистенциальном произведении. Истории, происходящие вокруг, лица и сюжетные линии входят, по существу, лишь каким-то модусом в его сознание, пытающееся уловить собственное, несущееся во тьму *существование*, сводящее счеты со своими душевными глубинами, где залегает *родина*, *музыка*, *дорогое женское лицо*, «море и снег», *печаль*, «беспредметное иступление», «мертвенные состояния», *смертная тоска*...

Оттого так причудливо вьется повествование романа, что каждый его эпизод возникает, рвется, возобновляется или провисает неоконченным в поле воспоминания (в нем написаны все три романа), задается внутренними силовыми линиями мгновенного впечатления или переживания, мелькнувшей мыслью или ассоциацией идей авторского «я». Создается сложная и прихотливая, с ломающимся ритмом музыкальная ткань рассказа, пронизанная экзистенциальными мотивами: фундаментальным ощущением заброшенности в чуждый мир (усиленным тем, что для писателя-эмигранта это буквально «чужой город далекой и чужой страны», «зловещий и фантастический Париж» — с. 424), чувством постоянного и неуклонного *бытия-к-смерти*, безнадежным стоицизмом человеческого достоинства перед лицом абсурда.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Набоков В.* Другие берега. Роман. Рассказы. М., 1997. С. 262.
- 2 *Адамович Г.* Русские записки. Часть литературная // Последние новости. 1938. 23 июня.
- 3 *Газданов Г.* Вечер у Клэр. М., 1997. С. 17. Далее ссылки на этот роман даются по данному изданию: в тексте после цитаты в скобках указывается страница.
- 4 *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990. С. 24.
- 5 *Газданов Г.* История одного путешествия // *Газданов Г.* Вечер у Клэр. Романы и рассказы. М., 1990. С. 206. Далее ссылки на этот роман даются по данному изданию: в тексте после цитаты в скобках указывается страница.
- 6 *Современные записки.* 1939. № 68. С. 473.
- 7 *Русские записки.* 1939. № 14. С. 200.
- 8 Цит. по: *Dienes L.* Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gaito Gazdanov. München, 1982. P. 127. Этот отрывок был опубликован в книге американского ученого Ласло Динеша, посвященной жизни и творчеству Газданова (первой и пока единственной), по рукописному фонду Газданова (Гарвардский университет, США).
- 9 *Газданов Г.* Ночные дороги // *Газданов Г.* Вечер у Клэр. Романы и рассказы. С. 240. Далее ссылки на этот роман даются по данному изданию: в тексте после цитаты в скобках указывается страница.

«ПРОДЛЕННЫЙ ПРИЗРАК БЫТИЯ...» (экзистенциальный мир Владимира Набокова)

«Я думаю, ты будешь таким писателем, какого еще не было, и Россия будет прямо изнывать по тебе,— когда слишком поздно спохватится...»¹ — в этом пророчестве Зины, героини «Дара» (ее прототип явно — жена писателя Вера Слоним), надо признаться, все сбылось — может быть, лишь не в таком восторженно-исключительном градусе. Да, Набоков — писатель, какого еще не было в русской литературе: не было такого необычного, удивляющего мира, который он создал, не было такой словесной виртуозности, стилистически изощренной техники, не было, наконец, и такого факта бытования его творчества, который сформулировала Н. Берберова: «Набоков — единственный из русских авторов (как в России, так и в эмиграции), принадлежащий *всему* западному миру (или — миру вообще), не России только»². И уж никуда не денешься: немало читателей, писателей и критиков, именно здесь, на родине, буквально *ударенных* его творчеством, очарованных, *изнывающих, верных* в признании его первым, если не во всей русской литературе XX века, то уж по меньшей мере — в литературе русской эмиграции.

В конце 1920-х — 1930-е годы тогда еще известный исключительно под псевдонимом Сирин Набоков взбудоражил своими романами и рассказами литературный мир русского зарубежья, о нем заговорили как о надежде и чуть ли не единственном оправдании эмигрантской литературы (Г. Газданов, Н. Берберова), но отношение к нему оставалось все же сложным: были и публичные недруги, вроде Георгия Иванова, пытавшиеся уязвить и принизить его творчество (копирование европейских образцов, «пошлость не без виртуозности»³), были и друзья, вроде Ходасевича, видевшие его тем не менее «по преимуществу художником формы, писательского приема»⁴, были и те (большинство), что, отдавая должное его исключительному таланту, оригинальности и блистательному мастерству, писали о «внутренней опустошенности» автора (Ю. Терапиано), о том, что «душно, странно и холодно в прозе Набокова» (Г. Адамович). И наконец, может быть, самое существенное, что не могли ему простить и что в более поздней формулировке З. Шаховской звучит как «нарастающая насмешливая надменность по отношению к читателю, но главное — его намечающаяся бездуховность»⁵.

Под бездуховностью, похоже, понималось прежде всего его явное отталкивание от христианства, от религии вообще. В эми-

грантской среде, которая усиленно крепилась в своем национальном и культурном самоопределении прежде всего православием — такая, как у Набокова, экзистенциально-обезбоженная установка казалась вызывающей и шокирующей. Борис Зайцев говорил, что у него «нет Бога, а может быть и дьявола», а Бунин, под первым впечатлением от «Защиты Лужина» эмоционально воскликнувший: «Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков, в том числе и меня», — позднее заклеил его «чудовищем»⁶.

На деле Набоков 1920—1930-х годов — самый глубокий и тонкий, самый талантливый русский писатель экзистенциальной ориентации — со своей метафизикой и *духовностью*, своими четкими нравственными *уроками* (как бы он ни отрекся от этого и не путал сознательно своего читателя), однако по своему содержанию не укладывающимися в традиционные представления об этих высоких вещах. (Кстати, в рассказе «Василий Шишков», 1940, устами героя, превосходного поэта, в чем-то *alter ego* автора, высказано существенное для писателя различие религии и духовности: «Но религия скучна, чужда мне и не более чем как сон относится к тому, что для меня есть действительность духа»⁷). Литература, как всегда, опережает воплощение того или иного эпохального мироощущения, которое позднее теоретически определяет философия, — так было и с экзистенциализмом, хотя в Германии он развивался уже с 1920-х годов.

Начать раскручивать мировоззренческий и эстетический мир Набокова, возможно, лучше всего через два его небольших романа — «Соглядатай» («Современные записки», 1930, № 44) и «Отчаяние» («Современные записки», 1930—1931, №№ 44—46). Недаром именно их такой проницательный читатель Набокова, как Н. Берберова, считает «поворотным пунктом» в его творчестве, с которого он «созрел» и открыл для себя «путь одного из крупнейших писателей нашего времени»⁸.

«Соглядатай» — роман о рождении художника, как и более поздний «Дар»; но если в последнем восчувствие, осознание своего дара как высшей ценности, обещание огромного художественного мира, уникального и бесценного, дано вполне реалистически, как конкретный экзистенциальный выбор героя (за которым стоит сам автор, дерзающий строить себя не просто как хорошего поэта, а как великого прозаика), то «Соглядатай» — вещь концентрированно-символическая и чуть ли не притчевая.

Здесь автор (повествователь), русский эмигрант из Берлина, пускает себе пулю в сердце, на деле же — выясняется — убивает себя *одного*, чтобы возродиться в *другом*, убивает себя как просто живу-

щего человека, живущего обыденно и пошло,— что может быть пошлее его занятий гувернерством и любовной связи с полненькой Матильдой, точной репликой петербургской портнихи, находившейся с ним когда-то в подобных отношениях,— и как верх пошлости, которого он и не вынес, его избивание палкой обманутым мужем на глазах у двух его учеников. Дальнейший сюжетный ход мотивируется несколько фантастически: оказалось, «что после наступления смерти человеческая мысль продолжает жить по инерции» (2, 307). И этот «посмертный разбег <...> мысли» и воображения *придумывает*, что ранение вовсе не смертельно, и автор выходит в новую жизнь, в некое свое инобытие под именем Смурова, но выходит с новым пониманием себя, своей миссии, новым выбором поведения и реакции. Еще перед самоубийством произошло его экзистенциальное *пробуждение*: он понимает «несуразность» всяческих предсмертных жестов, вроде записок и отдания долгов, ведь «вместе с человеком истребляется и весь мир», «и вот, то, что я давно подозревал,— бессмысленность мира,— стало мне очевидно. Я почувствовал вдруг невероятную свободу,— вот она-то и была знаком бессмысленности» (2, 306). Повествователь тут формулирует исходную метафизическую свою позицию буквально так, как философ-экзистенциалист атеистической ориентации: *бессмысленность и свобода*.

Во втором романе «Отчаяние» через своего героя Набоков позволяет себе откровенные высказывания насчет Того, Кто, напротив, всегда придавал миру онтологическую устойчивость и смысл: «Небытие Божье доказывается просто. Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки,— да притом,— и это, может быть, самое несуразное,— ограничивая свою игру пошлейшими законами механики, химии, математики,— и никогда — заметьте, никогда! — не показывая своего лица...» (3, 393). И далее герой высказывает то же, что говорил сам Набоков в приводимом во введении интервью: «Я не могу, не хочу в Бога верить еще и потому, что сказка о нем — не моя, чужая, всеобщая сказка,— она пропитана неблагоприятными испарениями миллионов других людских душ, повертевшихся в мире и лопнувших...» (3, 393—394). Чуть ли не главное в этих аргументах — на уровне, так сказать, экзистенциального вкуса: идея «не моя» лично, а «всеобщая», захватанная, опошленная, такая мне «чужда и противна и совершенно не нужна» (3, 394). Как видим, отталкивание тут резкое, неравнодушное, *с сердцем* — не тепл, а горяч по-своему автор.

Более того, тут же выясняются контуры вполне метафизического бунта: «Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то

никакая логика и ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения,— положения раба Божьего,— даже не раба, а какой-то спички, которую зря зажигает и потом гасит любознательный ребенок — гроза своих игрушек». Итак, раз я не *причина самого себя* (causa sui), не располагаю своим бытием, как Бог, то все мое существование, как и всех остальных,— случайное и зряшное, глупость и абсурд. Вслед за Богом отрицается и отвергается и бессмертие, «это второе чудище». Никто так пронзительно, как Набоков, не выразил страха поддельного, издевательского, черного бессмертия: а что если и на том свете вам представят не настоящих любимых родственников, а правдоподобную фальшивку «какого-нибудь мелкого демона-мистификатора». Раз *здесь* такое бессмысленное бытие, то ли жизнь, то ли сон, то почему и *там* не будет какого-нибудь подвоха и каверзы и все ваше бессмертие не обернется дурной бесконечностью мучительного сомнения перед возможным «гнусным фокусом» (3, 394).

В рассказе «Ultima Thule» художник Синеусов, только что потерявший жену, становится свидетелем поразительной истории с его знакомым еще по юности, когда-то бедным студентом, но волевым, стойким, талантливым, которого он вновь встретил через двадцать лет. Тот сохранил кое-какие незаурядные свои качества, хотя и сделал «ставку на дюжинное, общепринятое». И вот этого уже вполне заурядного человека, хотя и с удивительно крепкими нервами, по имени Адам Фальтер, неожиданно в гостинице города, где он был по делам, вполне спокойного и довольного, после обычного гигиенического посещения известного места пронзает некая «сверхжизненная молния», посещает откровение, раскрывшее ему «загадку мира». Реакция его была ужасающей: четверть часа он кричал нечеловеческим голосом, достигшим «последнего предела муки, ужаса, изумления»⁹ и затем резко изменился: из него как будто вынули костяк, а с ним и душу, хотя ум и дух в нем «удесятерились», деньги, дела, приличия, сама жизнь потеряли для него всякий интерес. Никому не стал он открывать своей тайны, единственное исключение оказалось роковым: известный итальянский психиатр, «опытный сердцевед», сумел добиться — очевидно не без гипноза — исчерпывающего ответа и тут же был сражен разрывом сердца. На все *вечные* вопросы Синеусова Фальтеру о Боге, загробной жизни и т. д. тот лишь изощренно-софистически кружит вокруг да около («Существует ли Бог? — Холодно,— сказал Фальтер», словом детской игры отменяя здесь высшую загадку и средоточие бытия), намекая, что ответы лежат в каком-то другом, совсем простом и «чудовищном» для «несчастной человеческой природы» плане. А вдруг — догадывается образованный читатель — там что-нибудь вроде закоп-

ченной баньки с пауками, как мерещилась вечность Свидригайлову, а раз так страшно, то, может быть, эти насекомые еще и сладострастные антропофаги, вечно жующие и не глотающие потусторонних жертв. А может, мы и вовсе лишь какие-нибудь временные паразиты в прямой кишке некоего космического чудовища-гиганта, регулярно выбрасывающего нас вместе со своими экскрементами в *тьму внешнюю* хаоса и небытия...

Попутно из этого безрезультатного разговора (разве что получился идеальный по сложности и сугубой отвлеченности образец метафизического диалога!) выясняются важные вещи насчет самого Синеусова: его ужас перед «будущим беспамятством», равный «отвращению перед умозрительным тленом» его тела, ощущение «тупого укола в сердце» при мысли об этом, «ненависть к миру, который будет очень бодро продолжаться без вас», с «коренным ощущением, что все в мире пустяки и призраки по сравнению с <...> предсмертной мукой»¹⁰ — все из знакомого нам экзистенциального репертуара.

Но — и тут начинается важное *но* — экзистенциальные герои Набокова (фактически разнообразные художественные вариации его самого) не останавливаются на этом метафизическом раздирании, когда бесконечно выносятся в центр внутреннего переживания шок от бытия-к-смерти и бесконечно обнажается отвратительная изнанка смертной жизни, как то происходит в «Распаде атома» Георгия Иванова или в романах Газданова. Герои Набокова находят для себя выход, превращающий их несчастье в счастье, их рабскую зависимость в демиургическое блаженство.

В том же рассказе «Ultima Thule» Синеусову, в страдании и отчаянии от вечной разлуки с женой, видятся два выхода из боли, невыносимого трагизма бытия: «мое искусство, утешение моего искусства» и соблазн поверить, что Фальтер действительно узнал последнюю истину бытия, и получить ее для себя. В конце рассказа Синеусов отказывается навестить перед смертью Фальтера, который зовет его к себе в госпиталь с обещанием открыть, наконец, свою тайну. Некая верховная интуиция и духовный вкус не дают ему еще раз поддаться соблазну. Перед лицом своей умершей жены он останавливается на *пушкинском*, здравом, в пределах и возможностях человека, отношении ко всяческим безднам, «непонятному мраку». Лирический герой пушкинской «Тавриды» прячет «образ милой» в своей живой груди от смертоносных лучей, от забвения. Набоковский Синеусов тоже: «Страшнее всего мысль, что поскольку ты отныне сияешь во мне, я должен беречь свою жизнь. Мой бранный состав единственный, быть может, залог твоего идеального бытия: когда я скончаюсь, оно окончится тоже»¹¹. Итак, пестовать свою

память (пока я жив, ты жива во мне, в моей памяти), а еще лучше — удостоить тебя вечного художественного бытия — вот на чем успокоился герой этого откровенно метафизического рассказа.

Однако вернемся к «Соглядатаю». Итак, спасительный фокус придумал себе этот возродившийся в новом качестве бывший «пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек» (2, 305) — обменял профаническое существование на жизнь творческого воображения, где он, художник созданного им мира, сам себе бог и судья, управляющий целым театром марионеточных персонажей. Смуров выбирает себя тем, кем являются по-существу все главные экзистенциальные герои Набокова: если они и не прямо поэты или писатели, то, во всяком случае, являют по своей природе и отношению к миру тип художника и творца.

Избежал Смуров и того, что так его мучило раньше: «суда людского», мнения о нем других. Он сейчас забавляется тем, что коллекционирует ту систему отражений, в которых он является небольшому кругу своих знакомых. Кем только он не кажется окружающим: героем-белогвардейцем, «агентом», «темной личностью», «негодяем», «вором», «женихом», даже декадентом и «сексуальным левшой»... Но это уже не задевает его, напротив, воспринимается как закон жизни любого человека в социуме, где десятки, сотни, тысячи зеркал отражают его, запечатлевая по-своему («С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня» — 2, 344). Каждый живет в этих отражениях, в образах, созданных другими, и жив — в том числе после смерти — лишь пока этот образ или его отголоски, даже самые легендарные или причудливо-искаженные, существуют, трепещут и мелькают в чьей-то душе.

Так и видится один из первичных импульсов к тому *обессмертиванию* себя, каким является художественное творчество, особенно если оно плод истинного и большого дара (о, сладкий удел классика!): тут уж количество душ, в которых ты отразишься и останешься — неисчислимо и возобновляется из поколения в поколение. Что тому же Набокову, дерзающему такой избранной участи, еще одна любовница, еще одна жена, еще один ребенок, знакомство или возобновленное старое, собрания и ассамблеи — ну, отразишь себя еще в одном человеке, в двух, трех, тридцати, ста и все, а тут шанс — в бесконечных зеркалах будущих читательских колен и поколений, в идеально-широком запечатлении себя в искусстве. Не отсюда ли та установившаяся аскеза его личной жизни, отстраненность от социальных, даже профессиональных контактов, его высокомерное одиночество, строгий, однообразно трудовой режим каждого дня (вот все и удивлялись, многие — раздраженно-завистливо, как это успевает он роман за романом, и с такой реализованной за-

ботой о совершенстве)? Притом ведь сумел ничего земного не лишиться: было и счастливое детство, первая любовь, «горечь и вдохновение изгнания»¹², жена и сын, увлечение (бабочки) — пусть все, без излишеств и безумств, так сказать, в одном экземпляре, но ничего не пропустил из удела человеческого, не обидно...

У Набокова была одна вера, заместившая ему все остальное, что крепит человека в бытии: «абсолютная вера в свои литературные силы, в чудный дар» (3, 452), как выражается герой «Отчаяния». *Дар* — вот что у него занимает место Бога. И на осквернение этой святости критикой он внутренне поначалу не мог не реагировать чрезвычайно болезненно, прежде чем спасительно не заковал себя в броню непроницаемого равнодушия к любому читательскому мнению. И «Соглядатай», и «Отчаяние», появившиеся тут же после «Защиты Лужина», первого воистину достойного плода этого дара (а какую неадекватность, какое «неузнавание», а то и насмешливое искажение позволили себе некоторые рецензенты!), — произведения в определенном смысле *самотерапевтические*. Особенно это касается «Отчаяния», где в слегка пародийной (на Достоевского прежде всего) атмосфере проблем двойничества, самоидентификации, отражений, эха, дубликатов, образцового, идейного убийства... проигрывается коллизия — я, автор, мое произведение и критическая читающая публика.

Герой романа, случайно встретив своего абсолютного двойника, некоего Феликса, человека одинокого, бродягу, но с некоторыми умственными и артистическими претензиями, вынашивает фабулу, разрабатывает сюжетные линии, тщательно отрабатывает детали и, наконец, разыгрывает, как написанную пьесу, его убийство с тем, чтобы выдать переодетый в свою одежду труп двойника за себя, — т. е. инсценировать самоубийство, а самому скрыться с документами Феликса в новую жизнь. Спрятавшись в частный пансион за границе, ожидая сначала реакции газет, потом правосудия, он пишет свою нервную, темпераментную, несколько ерническую, с надрывными обращениями к воображаемому читателю исповедь, которая собственно и составляет этот роман.

Назвать эту исповедь он хочет весьма разоблачительно для всей романной затеи: то ли «Портрет автора в зеркале», то ли «Ответ критикам» и, наконец, как ему кажется, наиболее удачно — «Поэт и чернь». Считая свое убийство «произведением», которое ему «удалось в совершенстве» («все было задумано и выполнено с предельным искусством», «интуитивно и вдохновенно»), автор хочет элементарного признания: «я, гениальный новичок, еще не вкусивший славы, столь же самолюбивый, сколь взыскательный к себе, мучительно жаждал, чтобы скорее это мое произведение, законченное и

подписанное девятого марта в глухом лесу, было оценено людьми, чтобы обман — а всякое произведение искусства обман — удался; авторские же, платимые страховым обществом (речь идет о выплате страховки за его жизнь жене.— С. С.) были в моем сознании делом второстепенным. О да, я был художник бескорыстный» (3, 441). И что же взамен? Нечто совершенно ошеломительное, оскорбительное, невозможное — в трупе двойника, причем в его одежде и с его документами — никто его не признал, никто не написал даже о малейшем сходстве, судили-рядили совершенно мимо, предвзято, замечая и раздувая «пустяшные недочеты», не имеющие никакого значения «при свете творческой удачи», делали из автора убийства бездарного и корыстного идиота. «В этом игнорировании самого ценного и важного для меня было нечто умышленное и чрезвычайно подлое» (3, 447).

Ключ к этой виртуозной притче с убийством двойника бросается читателю прямо в руки: да, в литературной вещи (скажем, того же Набокова) дается пусть не сам автор, а как бы его художественный двойник, но смысл в том, чтобы читатель признал в нем авторское самовыражение (как то и есть), признал и восценил мастерство работы, а то и зашелся в восхищении — чтобы дать автору после его адской работы те «минуты творческого торжества, гордости, избавления, блаженства» (3, 445), о которых мечтал выбалтывающий сокровенное герой «Отчаяния».

Правда, потом выясняется, что сам автор допустил роковой недочет в своем *совершенном произведении* (забыл в машине палку с вырезанной фамилией Феликса), — так что его уверенность в себе как гениальном творце получила растрavляющую пищу для сомнений в себе (что вполне естественно для молодого автора, каким был тогда Набоков, как, впрочем, для любого художника). Но герой «Отчаяния», как и его создатель, научился не доходить «почти до обморока» от «холодного издевательского тона газет» (читай: критиков) и противопоставил им — уже навсегда — «только презрение» (3, 449). Пожалуй, лишь молодой, избыточный, фонтанирующий еще талант Набокова мог позволить себе экзистенциальную терапию в таких сложных декорациях интеллектуальной притчи, где попутно было затронуто столько тем и мотивов (каких мы здесь сознательно не касаемся), разработано немало веселых ловушек и обманных троп для читателя.

В «Соглядатае» же был прямо высказан единственный смысл существования экзистенциального человека, лишенного онтологических опор, религиозных или общественно-сакральных, тот смысл, который несет ему настоящее счастье: «Я клянусь, клянусь, что счастлив. Я понял, что единственное счастье в этом мире это на-

блюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других,— не делать никаких выводов,— просто глазеть» (2, 345). Запомним этот (тем не менее) *вывод* экзистенциального героя: *смотреть* и *смотреть* на все вокруг, на себя, на людей, на вещи, природу — вот единственно достойное, прекрасное и счастливое занятие на земле. А экзистенциальный писатель еще добавит: *смотреть* на мир и его *описывать*,— а что еще делать в единственном и непонятном мире, над законами которого я не властен?!

Позднее в автобиографическом романе «Другие берега» (1954) Набоков писал: «Я должен проделать молниеносный инвентарь мира, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви, дабы, как боль, смертность унять и помочь себе в борьбе с глупостью и ужасом этого унижительного положения, в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования»¹³. В этом высказывании сплетается комплекс чувств и компенсаций, приведших Набокова к творчеству: тут глубочайшая оскорбленность фактом смертности с акцентами метафизического бунта (почти как у Достоевского), но утишаемого, преодолеваемого максимальным впитыванием в себя и очеловечиванием единственной достоверности — окружающего мира во всем разнообразии существ, вещей, явлений, развернутых во времени и пространстве.

Когда вы входите в мир Набокова, то уже по первому чтению вас удивит и остановит именно эта главная его художественная черта: бесконечно вездливое внимание к предметам и тварям мира в бесчисленных подробностях и микродеталях. Уже в первом романе «Машенька» (1926) ярко проявилось особое отношение писателя к вещам, часто более живым, чем люди,— правда, и зависимым в своем виде от людей, их владельцев, от их внутренних состояний,— и тогда они то чужие и враждебные, то унылые и нелепые, то прирученные и веселые. «Небольшое общество предметов» («Дар») может быть для писателя бесконечно интереснее самого многолюдного, шумного людского собрания. Мир у писателя доверху полон вещами, набит мгновениями, мерцаниями, поворотами и сопоставлениями явлений, чувственными дразнениями. Автор следит за малейшими складочками вещей, за промелькнувшими отражениями, за «всем очаровательно дрожащим», за «летучим, обольстительным, разноцветным», «за всякой мелочью жизни», даже за неудавшимися поползновениями к бытию какого-нибудь отсвета или тени, за упущенными шансами возникнуть, проблеснуть, отразиться, за иллюзиями и миражами...

Зрение — вот его привилегированный орган чувства и впитывания мира, рождающий массу поэтических предметных реестров

бытия, вплоть до «самых последних, самых стойких мелочей» (3, 72), в том числе встающих в воспоминании, «чтобы удержать красоту,— тут же умиравшую» (3, 71). Герои Набокова и он сам умеют воспринять и какой-то фрагмент бытия в его целостности «как бы мгновенно, одним привычным, глубоким взглядом» (3, 121), но вместе ни одна пичужка или травинка (как у Шолохова или Пришвина) не идет у него под обобщенным видовым наименованием, а глядится точным именем и лицом. Вот эту данность мира, являющуюся в бесконечно разнообразной, живой конкретности, одну настоящему страстно и любит писатель, как и стремится переживать экзистенциальный миг настоящего в качестве единственно доступной нам вечности («придавать дарованному отрезку времени округлую форму бесконечности» — 3, 126).

«А кроме того, вот это все,— что кипит вокруг, смеется, искрится каждый день, каждый миг,— просит, чтобы посмотрели, полюбили. <..> Мир, как собака, стоит — служит, чтобы только поиграли с ним» (I, 223) — так чувствует один из близких автору героев, Драйер из второго набоковского романа «Король, дама, валет» (1928). Человеческий глаз, воспринимая мир явлений, организует его, упорядочивает, придает смысл. Видеть и именовать существа и вещи, чем занимался в своей науке любимый отец Федора Годунова-Чердынцева, героя «Дара» («просто он был счастлив среди еще неназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное именовал» — 3, 143), — вот для писателя идеально-прекрасное занятие на земле, по существу *эдемское*. Там, в раю, человек давал имена тварям, осмысляя тем самым мир, *здесь*, в пространстве набоковского творчества, каждая являющаяся глазу вещь фиксируется, запечатлевается на вечное художественное поселение.

В отличие от некоторых писателей экзистенциальной ориентации Набоков не слишком любил философски внедряться в природный способ бытия, в его пожирающую и смертную изнанку; он не разоблачает, не стенает, а принимает мир, каков он есть, удивляется природе, ее роскошному аморализму, тайнам ее творческого стана, ее изощренному искусству («невероятное художественное остроумие мимикрии» — 3, 100). Феноменологический подход к бытию, когда ткань повествования на львиную долю ткется из фиксируемых явлений внешнего мира, состоит из этюдных зарисовок состояний природы, вещей, картин города, улиц, сценок, подслушанных случайных разговоров и реплик, внешности людей, решительно потесняет метафизический угол зрения, — всякие там бездны, иррациональности, жуть и темень выглядывают лишь изредка и на миг, когда вдруг вырвавшийся из глубин незаконный сквознячок слегка заворачивает подол прекрасной иллюзии внешнего мира.

Поток явлений мира, мастерски отбираемых писателем (ловит их как бабочек, припиливает на тонкие булавки своих периодов), схваченный миг и индивидуальность человека, природного существа, вещи, состояния природы — вот абсолют Набокова. Брошены мучительные вопрошания, заглядывания *туда* — все равно нет отзыва, ничего не разглядишь и не поймешь, только домыслы или успокаивающие других, а для него отвратительные объятия догм и общих верований. И тогда остается одно безусловное — этот миг, это явление, это восприятие, все это *здесь и теперь*.

Выход из «дьявольского времени», несущего ущерб и конец, в «божественное пространство» «наудачу выбранного пейзажа» со всем его населением (растениями, бабочками...) рождает в писателе чувства, которые он готов — не боясь пафоса здесь, рядом со своей святыней,— назвать «наслаждением» и «блаженством». И тогда, и только тогда через «мгновенный трепет умиления и благодарности <...> не знаю, к кому и к чему»¹⁴ он, может быть, ближе всего подходит к религиозному восчувствию мира.

Итак, набоковская естественная, не форсированная установка на феноменальность мира, череду нескончаемых зрительных впечатлений, на то, «чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество», — своего рода терапевтическая отдушина в смертном, непонятном, бессмысленном, по последнему экзистенциальному счету, мире. Пусть все уйдет, обманет и предаст, к чему страстно стремится человек: карьера, служба, успех, любовь, наслаждение, здоровье, — остается неисчерпаемый предмет вокруг: природа, вещный мир, переливы света, краски неба, цветов, бабочек... остается возможность созерцать, как живут предметы, как ложатся тени, как ведут себя природа, ее существа, как выглядят проходящие люди, что написано на лицах тех, с кем вас еще сталкивает жизнь...

Интересно, что именно так живет абсурдный человек Мёрсо из «Постороннего» Камю: он только *смотрит* на мир, подробно инвентаризируя предстающую его глазам предметную реальность, будь то люди, их слова и реакции, черты лица и одежда, пейзажи и вещи, свет и краски... *Жадным зрением* наделяет Камю своего героя, удивительно «набоковским», въедливым вниманием к вещному, природному аспекту мира, фантастическим микрозрением, острым видением мелочей, казалось бы, незначительных и странных.

В «Мифе о Сизифе» (1940) писатель и философ уже концептуально определяет свой подход к миру. Оказывается, такое зрительное восприятие мира, уравнивающее всё и вся, бесконечные каталоги вещей и деталей связаны с определенной мировоззренческой позицией, с феноменологическим методом, лежащим, как известно, в основе экзистенциалистского понимания вещей. Гуссерль и феноме-

нологи — подчеркивает Камю — возвращают миру его естественно данное разнообразие, отказываясь толковать его, подводить под рациональные схемы, ограничиваясь лишь описанием явлений, в которых все равноценно («лепестки розы, указательный столб или человеческая рука имеют такое же значение, как любовь, желание или законы гравитации»). Для них, как и для самого Камю: «Мыслить — не значит унифицировать, не значит объяснять явление, сводя его к высшему принципу. Мыслить — значит научиться заново смотреть, направлять свое сознание, не упуская из виду самоценности каждого образа. <...> Феноменология примыкает к абсурдному мышлению в своем изначальном утверждении: нет Истины, есть только истины. Вечерний ветерок, эта рука на моем плече — у каждой вещи своя истина. Она освещена направленным на нее вниманием сознания. Сознание не формирует познаваемый объект, оно лишь фиксирует его, будучи актом внимания»¹⁵. Обезбоженный, иррациональный мир экзистенциального видения, мир распавшийся, лишенный цельности, внутреннего закона, сводится к бесчисленному множеству явлений, феноменов, которые единственно «могут быть перечислены». Акт восприятия становится похожим на моментальную съемку без предварительного сценария отдельных случайных вещей и фрагментов действительности.

При этом, что особенно очевидно у Набокова, который скорее всего никакого феноменологического метода не знал и не изучал, хотя точно выразил мироощущение такого рода, эта съемка мира в его явлениях проникнута — то более, то менее отчетливо — пронзительным чувством недолгого, часто моментального свидания и скорого расставания с тем или иным человеком, с вещью, любым куском реальности. В рассказе «Памяти Л. И. Шигаева» (1934) с его проникновенным воспоминанием ушедшего человека автор восстанавливает *стоп-кадр* их последней встречи: «Думал ли я, что вижу его в последний раз? Конечно, думал. Именно так и думал: вот я вижу тебя в последний раз, ибо я думаю так всегда и обо всем, обо всех. Моя жизнь — сплошное прощание с предметами и людьми, часто не обращающими никакого внимания на мой горький, безумный, мгновенный привет»¹⁶. Какой прямой поэтический выплеск переживания и обнаружение метафизической основы своего творчества, не стыдящееся открытого чувства! Это — *его*, и тут он стоит со своим *юродством проповеди*, — а ведь мы знаем, насколько многое из сокровенного он прячет в затейливые, нелегко распечатываемые периоды, как любит пустить по ложному следу, сбить с пути будущих следопытов по его душу.

Вот и в рассказе «Весна в Фиальте» (1936) особенно ярко вспыхивают *натюрморты* окружающего, проступает вся эфемерная рос-

кошь мира, глубоко врезываясь в память, именно на фоне готовящейся случаем и судьбой гибели героини. Только когда это случилось, рассказчик понял, «почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море, <...> небо <...> наливалось солнцем»¹⁷. Но ведь это, по существу, общая ситуация всех его произведений («Весна в Фиальте» — лишь один из случаев ее сгущения): мир здесь так выписан и восписан, потому что он всегда воспринимается в глобальной перспективе разлуки и смерти, когда и открывается это прощальное, интенсивное, *неутоляемое* зрение. Вспомним, как не может оторваться от созерцания городских пейзажей, «блеска и тумана Тамириных Садов, <...> сизых, тающих холмов за ними» смертник Цинциннат в «Приглашении на казнь» или как проходят прощальные свидания с моментами жизни и кусками природы у Мартына, решившегося на самоубийственный переход границы в советскую Россию — Зоорландию...

Кстати, в «Подвиге» (1931) есть характерный эпизод похороны эмигрантского общественника Иоголевича, где высокие панихидные слова: «выдающийся», «пламенел любовью к России» и т. п. — воспринимаются Мартином как «унижение» покойного: как же, стерли его в общее место, в тип, в банальность. «Мартину было больше всего жаль своеобразия покойного, действительно незаменимого, — его жестов, бороды, лепных морщин, неожиданной застенчивой улыбки, и пиджачной пуговицы, висевшей на нитке, и манеры всем языком лизнуть марку, прежде чем ее наклепить на конверт, да хлопнуть по ней кулаком. Это было в каком-то смысле ценнее его общественных заслуг, для которых был такой удобный шаблончик». И тут же Мартин клянется себе не состоять ни в какой партии, не ходить на собрания и заседания, избежать заразы «всех восторгов гражданственности» (2, 252—253). Как же упрекать Набокова в отстраненности, в эстетизме, в не-идеологичности или, наоборот, хвалить за это! Еще какая философская позиция, еще какие идеологемы, только иного, экзистенциального толка! На ценности *единичного* и *незамешимого* (тут его философия и мораль!) он стоит до конца, твердо, крайне, самоотверженно, за это готов на жертву, конфликт с обществом, невыгоды для себя лично. Неподдельное своеобразие каждого является прежде всего в физическом облике, во внешности, в мелких неподражаемых чертах поведения — и тут писатель неистощим в своем методе, в подаче этой уникальной *зримости*. (Кстати, здесь он странно смыкается с глубинно христианским взглядом на важность тела в целостной личности.) Тут, если хотите, его особая художественная *проповедь*, хотя он и против любого идеологического нажима и курсива. Позже Камю определит героя «Постороннего» как человека, готового «умереть за истину»,

истину просто «быть и чувствовать» и *смотреть*, за новый экзистенциальный абсолют.

Экзистенциальное сознание имеет не только своих философов и писателей, но и рядовых приверженцев, незаметных героев и мучеников его. Тот же Мартын из «Подвига» готовит переход советской границы вовсе не как политический жест борьбы для организации, скажем, подпольной сети или восстаний, как то пытаются делать Иоголевич, Грузинов и отец Сони (как то планировали и осуществляли реальные солидаристы). Его практически безнадежная, жертвенная решимость — метафизически-экзистенциального характера: самому *поставить* последний акт «счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь» — 2, 158 (линии этого путешествия определились еще в детстве: он как бы прыгнул в акварельную картину, висевшую над изголовьем маленького Мартына, — «густой лес и уходящая вглубь витая тропинка» — 2, 157), возвращением на родину дать, как выражался Набоков в «Других берегах», идеально-чаемое «музыкальное разрешение жизни»¹⁸.

Но для этого надо было взломать абсолютный запрет, перешагнуть через очерченный вокруг него, как вокруг каждого эмигранта этой волны, магический круг: где-то рядом, за долами и лесами твоя родина, где ты родился и определился, казалось, неотъемлемая, как кровь и дыхание, и вот больше туда никогда нельзя ни возвратиться, ни увидеть... И Мартын переступает эту фатальную черту, будто преграждающую обратный путь изгнаннику из рая — пусть там сейчас, может быть, установился сущий ад, но все равно вернуться туда, хоть на сутки, хоть на час, взглянуть своими глазами, пройти по родной земле своими ногами...

С детства Мартын уже выбрал себя как человека подвига, того, кто стремится одолеть себя, превзойти свои слабости и внешние обстоятельства, и его «тайная, незаконная экспедиция» — чисто экзистенциальный, *незаинтересованный* акт воли, самопреодоления и преодоления. Он такой же тип художника, как все главные герои Набокова, хотя буквально не поэт и не писатель. Его творческая воля направлена на режиссирование собственной жизни, в которой он тонко чувствует как бы заданную, обнаруживающую себя тайными знаками систему сюжетных линий и лейтмотивов, он мизансценирует свои мечты, творит избранные эпизоды своей жизни (так он заранее сочинил идеальный сценарий своего первого дня в Лондоне и в точности перенес его в реальность, так он, следуя намекам судьбы, устроил себе кусок деревенской трудовой жизни во французском Молиньяке...) вплоть до финала — такого же художественного осуществления его грезы.

Детство Мартына, как детство Лужина, Годунова-Чердынцев-

ва,— вот истинная их *родина*, там сплетаются фундаментальные комбинации их характера и судьбы, далее они лишь развиваются, повторяются, раскрывают свою логику. Впрочем, логика для экзистенциального героя по сути одна — проигрыш шахматной партии жизни, конец, смерть. Автобиографический роман «Другие берега» с его прямым объясняющим текстом начинается с метафизического умозрения о «двух идеально черных вечностях» с «щелью слабого света»¹⁹ (жизнью) между ними, какими являются две бездны небытия, до рождения и после смерти. Вторая «черная пустота» вообще за границей опыта и понимания — оттого так и тянется писатель к «изучению пограничной полосы»²⁰ перед «передней вечностью», к детству, более того — к младенчеству, может что-то здесь проблеснет из тайны бытия!

В то же вникает и герой «Дара», только что выпустивший сборник стихов, «посвященных целиком одной теме — детству» (3, 10); и он пытается почувствовать «туманное состояние» младенчества (оно ему «кажется медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия»), почувствовать эту тьму, это «обратное ничто», «чтобы воспользоваться ее уроками ко вступлению во тьму будущую» (3, 12). Правда, ничего особенно вразумительного ни герой «Дара», ни автор «Других берегов» не приводят, кроме одного как бы архетипического младенческого впечатления, заложившего в будущем поэте и писателе явную платоническую складку: таинственного впечатления от игры теней на стене. Да еще, как ему кажется, он высмотрел в этих своих исследованиях — не просто отрицание Бога, но отрицание Его как Личности: «Ни малейшего луча личного среди безличной тьмы по оба предела жизни»²¹.

Ребенок, вырастающий из вечности, какой-то еще неотмирный, неуклюжий и странный со своим фантастическим внутренним миром, недоступным большим и разумным, и его втискивание во *временность*, в пошлую взрослую жизнь — мотив, проходящий через многие вещи Набокова. Его главные экзистенциальные герои сближаются как родственные души «таинственной способностью души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило их в детстве»²²: таковы Лужин и его жена, Годунов-Чердынцев и Зина, Мартын и Соня. Особое восчувствие детства, сохранение детского «безошибочного нюха души», вкуса к «забавному и трогательному», «нежной жалости к существу живущему беспомощно и несчастно» (2, 60) — показатель *истинности* человека в мире Набокова. Похоже, что и «шарлатанское вероучение»²³ фрейдизма писатель ненавидел более всего за осквернение самого для него дорогого — детства.

Но все же изучение детства в «Других берегах» сводится главным образом к бесконечному воскрешению того, что его «ненасытное зрение» вбирало тогда. С детства маленький Владимир, одаренный наследственной «страстной энергией памяти», научился «заклинать и оживлять бывшее»²⁴. Тут же он отмечает о себе, что «родился художником», рисовал в детстве, занимался живописью и все прочили его в художники. Была у него и необычная, редкая способность, «дар видеть буквы в цвете», «цветной слух»²⁵. Вот где лежит генетическая *завязь* его писательского предназначения: врожденная, конститутивная способность к реанимации утекшего, к восстановлению его избранных или случайных, но становящихся избранными моментов, вкуче с талантом их удивительно яркого и точного запечатления (живописный дар!). И все это движется глубинной потребностью в спасении от «хаоса бездны» того, что туда проваливается: вещей, состояний природы, существ и мгновений жизни и помещения их в бессмертное художественное пространство искусства, этого *мнимого воскрешения* по самой своей сути. Этюдной статичностью отмечены у Набокова картины прошлого: это запечатленные *на вечность*, застывшие стоп-кадры бытия. В «сверкающей действительности» памяти, передаваемой искусством, идет это постоянное опробование бессмертно-художественного типа существования: «Зеркало насыщено июльским днем. Мгновенная тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет»²⁶.

Уже в «Машеньке», где герой «был Богом, воссоздающим погибший мир» (I, 58), «воскрешающим» его, развернуто, на целый фактически небольшой роман, Набоков показал, как возникает и действует «бессмертная действительность» памяти, в которой прошлое укладывается и живет по закону художественного произведения. И только так, отдав ему высший долг, умеет писатель расстаться с этим прошлым, здесь — со своей первой любовью и Россией, тесно сплетенными между собой.

Интересно, что в финале романа знаком пробуждения Ганина от прекрасного четырехдневного сна в стране воспоминаний к жизни, сейчас с ним происходящей, становится моментально включившееся *феноменологическое* внимание к окружающим явлениям природы, городским вещам, случайным встречным... Герой выходит в экзистенциальное переживание момента опять же через подробные зрительные образы от окружающего. Он наблюдает и зорко схватывает картины жизни утреннего города, «легкого неба», «сквозной крыши» строящегося дома, рабочих, передающих по деревян-

ному переплету «красные ломти» черепицы,— и «этот желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем» (I, 111). У Набокова экзистенциальное пробуждение здесь равно не столько выходу в непрерывно ощущаемый кошмар нависающей смерти, как у Г. Иванова или Г. Газданова, сколько в единственную паллиативную терапию на этой земле, действительную хоть для обрубка, хоть для старой развалины, забвенных всеми: *глядеть* и *жить* вместе с окрестным миром в потоке его явлений.

Впрочем, даже в элегически светлой, молодой «Машеньке» кошмар смерти, правда, скорее как боль от невозвратности, лежит свернувшись темным клубком где-то на самом дне души Ганина. Кстати, здесь же возникает мелькающий и далее у Набокова мотив «смертного» финала вещей, превращающихся в «легкую, ласковую, человечную труху» (I, 94), хранящую в себе неразличимые уже остатки былых существований, мотив, с такой грустной нежностью разработанный у Андрея Платонова.

В «Защите Лужина» (впервые «Современные записки», 1929, № 140—142) экзистенциальное видение того, что вся цепь жизни, ее событий, встреч, поворотов, случайностей ведут *к одному*, составляя для каждого его уникальный сюжет избывания существования *к неизбежному концу*, дано через обостренно-болезненное сознание гениального шахматиста, через ту мистику шахматной игры, в терминах которой Лужин чувствует темный, нависающий над ним рок. С детства его душа и ум маниакально замкнуты на шахматах: он «мог мыслить только шахматными образами», воспринимая мир как шахматную доску,— вот этой липой «взять <...> телеграфный столб», а в символическом сне он видит себя голым на гигантской шахматной доске. Лужина, по существу, не интересует больше ничто и никто, ни люди, ни общество (еще в школе узнал он ужас социума, отторжение себя *другими*, нормальными, «настоящими, отвратительными»), ни родители, ни любовь — только эта отвлеченно онтологическая игра, и в этом смысле он один из самых метафизических героев Набокова. В картинной галерее его внимание привлекает единственная картина, «огромное полотно, где художник изобразил все мучение грешников в аду,— очень подробно, очень любопытно» (2, 111—112). А когда в период отлучения от шахмат он занимается рисованием, то все самые элементарные вещи, вроде вазы с цветами, получались у него «пятнистые, болезненные, ужасные» (2, 138) — и тут вылезало подсознательное его восчувствие изнанки, *негатива* реальности. Сюжеты придуманных им картин, развешанных в его квартире, все какие-то странные, сюрреалистические: «череп на телефонной книжке» или «поезд на мосту, перекинутом через пропасть» (2, 139),— чуть ли не символ его самого.

Исходная шахматная позиция судьбы определилась для него еще в детстве, точнее с момента рождения, все остальное — лишь «замысловатое повторение зафиксированных в детстве ходов» (2, 127), рокировки, комбинации, ведущие к неизбежной ловушке, к жизненному мату. Для других эта шахматная партия судьбы, иначе — неуклонное бытие-к-смерти, скрыта за радостями и заботами исполнения жизненных ролей, за постоянными отвлечениями-развлечениями. *Нормальные люди*, т. е. нормально подслеповатые и глуховатые, не замечают или сразу же спасительно прикрывают глаза и отвлекают уши, как только промелькнет скелетная тень или взвизгнет коса зловещего режиссера их судьбы, проглянут так и не опознанные ходы рока. Тихое, внутреннее сумасшествие Лужина — в необычайно остром восчувствии этой судьбы, ее тяжелого дыхания за спиной, ее душащей обнимки, — одним словом, экзистенциальной истины человеческой жизни, но у него лишь мистифицированной в мании шахматного преследования. Ощущение смертной судьбы воспринимается им как сознательная игра, «игра не им затеянная, но с ужасной силой направленная против него» (2, 134), как заговор против него черной высшей силы (принимающей облик его воспитателя и менеджера Валентинова), когда внешние события, случайные встречи, потом «затишья» и «скрытые препараты» складываются в ее ходы и комбинации, часто обманные, — «тонкая уловка со стороны шахматных богов» (2, 82).

«Защита Лужина» — это и найденный им шахматный вариант игры против дебюта Турати, который он так и не сумел двинуть в ход, довести до конца, но в настоящем смысле — его такая же тщетная защита от рока, серия попыток уйти от него, выскочить из его железной цепи, что лишь жестче и неумолимее его схватывает. К финалу он решает действовать нарочито нелепо, выпасть из намеченной рутины и таким поведенческим алогизмом обмануть идущую по следу судьбу, — пускается в «защиту, так сказать, наудачу» (2, 143). Под видом, что к дантисту, оставляет жену, нарочито причудливо плутает по городу и возвращается домой ровно в тот момент, когда туда подъезжает Валентинов, от которого он пытался спрятаться, так сказать, в результате попадает в самую пасть к судьбе, шаги Командора уже совсем рядом — «опустошение, ужас, безумие» (2, 146). Лужин понимает: «Его защита оказалась ошибочной» (2, 146). Подсказку, что делать, он ненароком находит на одной из журнальных фотографий, на столике в холле гостиницы, когда Валентинов ему наговаривает о новом фильме, где он хочет показать настоящий шахматный турнир с его участием, т. е. вновь втянуть его в губительные для его рассудка и жизни шахматы, от которых так тщательно пытается оберегать его жена. Лужин понимает это предложе-

ние, как и приведшую к нему последовательность вроде бы случайных событий по своему, по своей метафизической канве преследования: «ловушка, ловушка!» Его маниакально-исследующая фиксация на эпизодах жизни, неожиданных встречах, разговорах, событиях — как нарочитых, входящих в некую неумолимо губящую комбинацию, есть лишь на деле доведенный до градуса сумасшествия как бы вполне объективный факт, ибо в любой жизни — повторим — цепь событий ведет к одному финалу, часто преждевременному, случайному, трагическому, и если обернуться назад, то, действительно, пошел по этой улице, этого встретил, такой выбор сделал и вот губительный результат, а могло бы быть иначе, по другой улице пошел, опоздал на самолет и спасся от катастрофы...

И тут он находит единственный для себя выход: «Нужно выпасть из игры» (2, 149), — бежит домой, запирается в уборной, разбивает окно, пока ломаются к нему, и выпадает из окна. Логика самоубийства проступает здесь достаточно ясно: сознательно осуществляю свой конец, хотя бы так *сам завершаю партию*, становлюсь демиургом, «деспотом своего бытия», соделываюсь орудием нависающей, неумолимой силы и тем как бы над ней возвышаюсь.

По набоковски изящный финал романа, выдерживающий шахматное видение до конца (даже бездна под ногами Лужина распадается «на бледные и темные квадраты» отраженных в тротуаре окон), как в «Ultima Thule», лишь дразнит насчет понимания того, что уже явилось Лужину, а для нас остается тайной: «В тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» (2, 152). Кричат выбившие дверь: «Александр Иванович, Александр Иванович!» Но никакого Александра Ивановича не было» (2, 152). Интересно, что имя героя впервые в романе звучит в тот момент, когда он уже исчез для живых, до того он был просто Лужин, а все остальные персонажи, кроме Валентинова — его родители, жена, ее отец и мать, случайные знакомые, — старательно остаются без имен: одна из черт, создающих атмосферу метафизической, экзистенциальной притчи, каковой в определенном смысле является этот роман, как и более поздний — «Приглашение на казнь» (1936).

О «Приглашении на казнь» писали немало, то видя в нем изощренную игру творческого сознания с самим собой, систему материализованных в условные, марионеточные образы и фантастический сюжет художественных приемов, то помещая его в ряд антиутопий XX века. Мне бы хотелось выявить экзистенциальное его содержание, которое связано с двумя важнейшими коллизиями: «я» перед лицом смерти и «я» и *другие*.

Цинциннат, ждущий казни за свою *непрозрачность*, внутреннюю сложность в вычисленном до точки, предельно рационализированном мире, мире абсолютной прозрачности и взаимозаменяемости его обитателей, определяет себя буквально — *готовящимся умереть*, как называли себя гладиаторы, идущие на последний бой. Основной поток его переживаний, полный тоски, отчаяния, невозможности принять свое железно гарантированное исчезновение, бессмысленных надежд на спасение, несется к тому страшному провалу, в котором вот-вот исчезнет его драгоценное «я». «Неужели никто не спасет?» Неужели? Да, *никто, никак и никогда* — отчаянные отрицательные констатации, лежащие в основании бытия смертного человека, никакой силой отменить нельзя.

Критики иногда записывают Цинцинната в жалкого, ординарного, самого неавтобиографического персонажа Набокова («заурядный, непримечательный человек»²⁷) — и это совершенная аберрация: он — единственное «я», единственная личность в романе, и стоит почитать те записи, которые герой ведет в тюрьме как почти безнадежную попытку что-то после себя оставить, чем-то зацепиться в бытии, «высказаться — всей мировой немоте назло»²⁸ (хотя какие у них могут быть шансы на сохранность?), чтобы поразиться глубине его мысли, красоте ее выражения, изощренному владению словом, совершенно авторским. До каких тонких открытий докапывается он в своей пограничной ситуации, в непрерывной медитации над собой, живущим «в неумно воющем ужасе» (с. 220)! Цинциннат чувствует, как сзади на шее вот-вот прорежется «третий глаз», «безумное око, широко отверстие, с дышащей зеницей и розовыми извилинами на лоснистом яблоке» (с. 220), оно уже сейчас видит занесенный над ним топор. Но главное — отверзаются в нем *вещи* внутренние *зеницы*, роющие в нем самом. Так, снимая с себя «оболочку за оболочкой», доходит он «путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!» (с. 218), обнаруживает в себе (в человеке) центр самосознания («я» есть «я»), глубинную достоверность «я», его средоточие, что и созидает тождество личности на всех этапах ее изменения, развития, возрастных метаморфоз...

Одно это открытие глубинного свидетеля и освидетеля личности, центра ее тождества укореняет человека глубже мира преходящих феноменов, приоткрывает метафизическую надежду, которой, как ни странно, в этом мрачном романе Набокова больше, чем где-нибудь еще в его мире. В прозрениях Цинцинната мелькают и платонические мотивы, интуиции истинного бытия, оригиналов и образцов тех теней «совершенного блага» и блаженства, разумности и всемогущества, которые населяют «жорявую копию» его снов.

И тот мир, что рисуется вокруг, тоже отвечает ситуации центрального «я», отражающего этот мир и находящегося в близости своего малого апокалипсиса. С человеком погибает и весь мир, и этот, что предстает еще глазам «готовящегося умереть», тоже как будто готовится вскоре исчезнуть, настолько все в нем «не свежо, ветхо, покрыто пылью» (с. 210). Было когда-то цветное, брызжущее, полнокровное бытие, но «упиваясь всеми соблазнами круга (т. е. крутясь на одном, не восходящем уровне.— С. С.), жизнь довертелась до такого головокружения», что как бы вышла в другое измерение, в состояние энтропийного упадка («Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен,— две-три машины, два-три фонтана» — с. 195), относящегося и к человеку, что примитивизировался, автоматизировался, в гротескную куклу ниспал. Один Цинциннат еще жив среди этих призраков: утратили они человеческую сложность, неисследимую глубину души, иррациональность, прозрения глуби и выси, замкнувшись в насквозь прозрачном мирке, где бирочки исчерпывающего познания висят на всех предметах. «Какие звезды,— какая мысль и грусть наверху, а внизу ничего не знают»,— уже с детства чувствовал наш атавистический герой. И тянется он недаром к далекому прошлому, к эпохе цветущей культуры, отдаленному XIX веку.

То не раз отмеченное качество иллюзорности, кукольности окружающего Цинцинната мира, когда время на циферблате старательно рисуется передвигающейся стрелкой, искусственный паук висит на ниточке в камере, когда по щекам Марфиньки стекают «продолговатые, чудно отшлифованные слезы» (с. 281), а по небу плывут бутафорские облака трех повторяющихся типов, на улице разыгрывается «просто, но со вкусом поставленная — летняя гроза» (с. 241), и, наконец, когда к финалу, по мере приближения героя к эшафоту убирается луна, разрушаются, как отслужившие декорации, его камера, сама тюрьма, дома, мимо которых проезжает коляска с осужденным,— все это может быть вполне прочитано и в экзистенциальном ключе. Это, по существу, образ иллюзорности самой смертной жизни (классический мотив «жизнь есть сон», один из самых эксплуатируемых у Набокова) — какая в жизни твердая реальность, если в любой момент она свернется и кончится для каждого, а главное — для тебя, единственного («мнимая природа мнимых вещей, из которых сбит этот мнимый мир»).

В рассказе Набокова «*Terra incognita*» (1931) та же мысль: человек умирает в какой-то африканской долине на пути к миражным горам, предчувствуя, что там, куда он вот-вот уйдет, скорее всего ничего нет («ибо все, что за смертью, есть в лучшем случае фальсификация, наспех склеенное подобие жизни, мебелированные комна-

ты небытия»), осознавая, что подлинное только «вот оно», то что перед глазами, миг «прекрасного и яростного мира». Но вот наступает смерть — и этот мир меняется вокруг, линяет, «обнажая декорации смерти» (3, 367), отходит, разрушается.

Мысль о конце мира для умирающего реализуется в «Приглашении на казнь» в галлюцинаторно ярких, сюрреалистических образах финала романа: как гаснущий софит, меркнет освещение солнца, небо начинает трястись, валяться тополя, присутствующие на казни бледнеют, *опрозрачиваются* на «дурно намалеванном» заднике сцены казни... Цинциннат, еще по пути к эшафоту, еще во власти страха, понимает, что этим признаком «неустойчивости», «какого-то порока всего зримого» (с. 292) обещается ему скорое пробуждение от дурного сна. И, действительно, по-толстовски (*умереть — проснуться*), в соответствии с эпиграфом к роману, взятым из вымышленной книги «Размышления о тенях» вымышленного, дорогого уму и сердцу Набокова философа Пьера Делаланда: «Как безумец считает себя Богом, так мы верим, что смертны», — казненный Цинциннат, бросив последний взгляд на обломки и труху окончательно распавшегося мира, направился «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (с. 298).

Таких существ в том мире, где жил Цинциннат, не было. Надо учитывать одну важную особенность экзистенциального взгляда, проявившуюся и у русских, и у французских авторов, о которой уже приходилось говорить ранее. Главный экзистенциальный герой их произведений, всегда внутренне связанный с автором, только себя по существу подает *изнутри*, сердечно, тонко, с сочувствием, адекватно, воспринимает как *истинного* человека, остальные же, погруженные в *неистинном* существовании, рисуются *извне*, иронически, брезгливо, с отвращением — это *другие*, пошлые, поверхностные, *противные*. Это фактически сатирический подход, такой, что овнешняет человека, превращает его чуть ли не в заводную, гротескную марионетку.

В «Приглашении на казнь» эта антитеза *я* — *другие*, стоящий за нею нравственный солипсизм, своего рода «субъективный идеализм» (такого рода, о котором писал Горький в рассказе «О вреде философии», когда весь мир и все другие, кроме тебя, ставятся под онтологическое сомнение — не призраки ли это?), были реализованы предельно-буквально, в поэтике одновременно сюрреалистической и притчево-символической, когда только «я» один «жив и действителен» среди прозрачных, но и призрачных одновременно, среди «плотных на ощупь привидений» (с. 206), среди «крашенных кукол» и пародий.

Собственно любой социум готовит «детей <...> к благополучно-

му небытию взрослых истуканов» (с. 221), по выражению Цинцинната, и преуспевает в этом; большинство и существует потом в автоматическом, заведенном режиме, мало интересуясь «звездами», «мыслью и грустью» там, наверху, не терзаясь смертью и тайнами бытия, но зная толк в том богатом веере земных удовольствий, которые так методично классифицирует м-сье Пьер,— от «блаженства отправления естественных надобностей», гастрономических и любовных, до «наслаждения искусством» (с. 256). Так же как большинство вполне определяется тем вещным миром, которым окружает себя (здесь семья жены Цинцинната является к нему в камеру «со всею мебелью», утварью, кошкой, фамильным портретом, а сама Марфинька — с очередным ухажером), так же как его представители в своей типовой штамповке предсказуемы, ясны, прозрачны, взаимозаменяемы (у Набокова один актер-марионетка играет с набором париков, накладных бород, одежды и словаря директора тюрьмы, адвоката, врача, стражника, подручного палача...) и... предельно агрессивны по отношению к тем, кто не похож на них, непрозрачен, непредсказуем, ускользающ (один из вариантов такого же «приглашения на казнь» выпадающему из общей нормы тот же Набоков изобразил во вполне реалистических рассказах «Королек», 1933, и «Облако, озеро, башня», 1937).

Так что типично экзистенциальное отношение ко всем живущим в тап, действительное для всего творчества Набокова²⁹, в «Приглашении на казнь» лишь экспрессивно, гротесково сгустилось. Впрочем, в основе такого отношения к другим лежит первично романтическая схема, когда одна исключительная личность центрального героя, страдающего мировой скорбью, противопоставляет себя благополучному, пошлому, низменному миру всех остальных.

У Набокова разве что самый малый лелеемый им круг людей изъят из овнешняющего взгляда: отец, мать, родные, некоторые духовно близкие одиночки (поэт Кончеев в «Даре»), любимая женщина (Зина в том же романе), но и они тоже то ли из родовой первопричины, то ли из продолжения, *окрестностей* единственного центрального «я».

В том же «Даре» предстает целая галерея *других*: знакомые эмигранты Годунова-Чердынцева, его частные немецкие ученики, коллеги по Союзу писателей, мать и отчим Зины, встреченные типы на улице, на отдыхе в лесу,— но апофеозой овнешненного видения предстает фигура Чернышевского в его жизнеописании, предпринятом героем, когда обнажается вся глубокая неправда подхода к человеку как к типу, тем более с целью его разоблачения, подхода предвзятого, плоского, моментами откровенно грубого и пошлого и уж контрастно противоположного экзистенциальной установке

на проникновение во все индивидуальное, неповторимое, уходящее, тому же любовному вниканию в фигуру и судьбу отца.

Героям Набокова известна внезапная симпатия к другому человеку — так в рассказе «Набор» одному из них кажется, что старый, больной, забвенный старик на городской скамейке чувствует то же, что он: сумасшедшее («чудовищной радугой во всю душу») счастье быть среди мира и видеть его в сверкании жизни (как бы *идеологически* ему близок!), но и его рассказчик воспринимает лишь в модусе своего экзистенциального, своего писательского сознания — именно *такой* ему нужен для очередного эпизода романа, где он уже обречен «появиться на минуту в глубине такой-то главы, на повороте такой-то фразы»³⁰.

Возможно, что именно в этой коллизии: «я», единственное и дорогое, трепещущее перед бездной небытия и счастливо спасающееся в мигах созерцания мира, в труде фиксации этих созерцаний в искусстве, и *другие* — чужие, достойные лишь иронии и осмеяния, особенно проявилась та жесткость сердца, идущая в конечном итоге от отчаяния в спасении, которая характерна для экзистенциального обезбоженного взгляда — с его метафизической аутизацией сознания, недостатком чувства солидарности с другими, явным дефицитом любви (как же, отвергается Тот, Кто есть интеграл любви, сочувствия и солидарности со всякой жизнью, самой пошлой и забвенной!) и переизбытком презрения, даже лучшего, стоического оттенка.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч. в 4-х тт. Т. 3. М., 1990. С. 328.* Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках после цитаты: первая цифра обозначает том, вторая — страницу.
- 2 *Берберова Н. Курсив мой: Автобиография // Набоков В. В.: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценках русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 1997. С. 189.*
- 3 *Иванов Г. В. Набоков. «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба», рассказы // Числа. 1930. Кн. 1. С. 235.*
- 4 *Ходасевич В. О Набокове // Возрождение. 1937. 13 февраля.*
- 5 *Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 23.*
- 6 Цит. по: *Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. С. 23.*
- 7 *Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 347.*
- 8 *Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // Набоков В. В.: Pro et contra. С. 285.*
- 9 *Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 393.*
- 10 Там же. С. 409.
- 11 Там же. С. 412.
- 12 Там же. С. 169.
- 13 Там же. С. 201.

- 14 Там же. С. 103.
- 15 Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Бунтующий человек. С. 46.
- 16 Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 273.
- 17 Там же. С. 233.
- 18 Там же. С. 17.
- 19 Там же. С. 9.
- 20 Там же. С. 10.
- 21 Там же.
- 22 Набоков В. Защита Лужина // Набоков В. Собр. соч. в 4-х тт. Т. 2. С. 60. Далее ссылки на это издание в тексте после цитаты.
- 23 Предисловие к английскому переводу романа «Машенька» («Mary») // Набоков В. В.: Pro et contra. С. 69.
- 24 Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 52.
- 25 Набоков В. Два интервью из сборника «Strong Opinions» // Набоков В. В.: Pro et contra. С. 145.
- 26 Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 54.
- 27 Анастасьев Н. Башня и вокруг. Взгляд на Владимира Набокова // Набоков В. Избранное. М., 1990. С. 31.
- 28 Набоков В. Приглашение на казнь // Набоков В. Избранные произведения. М., 1989. С. 219. Далее ссылки на это издание даются в тексте после цитаты, в скобках указывается страница.
- 29 Ходасевич отмечал у Набокова отсутствие «любви к человеку», а Шаховская писала о том, что персонажам Набокова «не хватает души» (Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. С. 101). Это верно, но только по отношению к этим самым другим, а не к центральному экзистенциальному герою.
- 30 Набоков В. Другие берега. Роман. Рассказы. С. 290.

«ГЕРОИЗМ ОТКРОВЕННОСТИ...»

(проза Бориса Поплавского)

Борис Поплавский был по-своему ключевой фигурой в молодом литературном поколении эмиграции: его признавали идеологом русского Монпарнасса, «парижской ноты» (само это выражение придумано им), самым ошеломительно образованным, блестящим его импровизатором, стимулирующим собеседником, оригинальным мыслителем и лучшим поэтом, самым дерзким религиозным искателем и смелым экспериментатором над собственной личностью. (Недаром ни о ком из молодых позднее так много не вспоминали, как о нем.) Правда, по-настоящему его заслуги были осознаны после того, как в тридцать два года трагически оборвалась его жизнь¹ и отошло на задний план все второстепенное: болезненно обидчивые реакции поэта, его гипертрофированная чувствительность к устному и печатному мнению о себе, метафизические и брутальные позы, угловатое суперменство и задиристость, «любовь к скандалу», замешанные на чувстве внутренней униженности... Впрочем, никто лучше самого Поплавского в своих дневниках и романах не выразил всю сложность, даже антиномичность своей натуры, уязвленную эмигрантскую психологию, все тонкости ее компенсаторных реакций, атмосферу ночной кафеинной жизни, в которую он был погружен, с нескончаемыми метафизическими разговорами, мифоманией, лихим враньем, взаимным снобированием, случайными компаниями, пьянством, танцами, флиртом, драками.

Чего стоит блистательный, одновременно лирико-поэтический и гротескно-низовой этюд русского бала в художественном ателье по поводу именин некоей Маруси Николаевны в начале романа «Аполлон Безобразов»! Все это бальное столпотворение, развернутое во всех стадиях гомерического пьянства, безумных танцев, песен, балагурства, случайного распутства («И все пило, пело, дралось и плакало, и полная до края чаша кипела и проливалась рвотой, как сердце танцоров, готовое разорваться от усталости...»²), предстает как коллективный, *унаимистский* портрет молодой русской эмиграции («наглой и добродушной, доброй и свирепой, лихой России шоферской, зарубежной» — с. 66) в ее загуле, вечной тоске и иступлении. Завершается этот пространный неистово-поэтический этюд великолепным, чуть саркастическим парафразом несущейся неизвестно куда символической гоголевской тройки («...крути, Гаврила, лети, кибитка, скачи напропалую, незабвенная

парижская Россия...») с финальным восценением себя, своего пропадающего, но и по-своему призванного поколения: «Ибо мы сами знаем, как черны мы, как низки и слабы, мы в нищем хмелю, но мы все та же Россия, Россия — дева, Россия — яблочко, Россия — молодость, Россия — весна. Это мы останемся, это мы вернемся, мы — нищие, молодые, добродушные, беззлобные братья собак и машин, друзья книг и бульварных деревьев и алых городских расветов, только одним бездомным и ведомых» (с. 81).

Может быть, самое важное и интересное, что оставил после себя Поплавский,— это его дневники, в значительной части до сих пор еще не разобранные и не напечатанные. О первой публикации отрывков из этих дневников сначала в «Круге», затем в отдельной книге, составленной другом и душеприказчиком покойного поэта Н. Татищевым (Париж, 1938), Н. А. Бердяев писал: «Эта книга очень значительная, и над ней стоит задуматься. Печальная, мучительная книга. Документ современной души, русской молодой души в эмиграции»³. Спонтанная запись состояния, мгновенного понимания, озарения, сна, фиксация непрерывной боли и муки, сомнений и противоречий, доходящих до скрежета и крика,— одним словом, передача непрерывно текущей телесной, душевной, интеллектуальной, мистической жизни «я» — да это и есть идеальная экзистенциальная литература! Недаром основные образцы такой литературы чаще всего написаны в форме то ли дневника, то ли исповеди («Тошнота» Сартра, «Посторонний» Камю, «Распад атома» Г. Иванова, романы Газданова, ряд произведений Набокова, романы самого Поплавского...). Самоопределяясь в отношении «больших эпох искусства», прежде всего русской литературы XIX века и современной ему советской, учительных, моралистических в своей сути, Поплавский видит близкую себе тенденцию в другом: «в стороне искания наиболее индивидуального, наиболее личного и неповторимо субъективного миро- и духоощущения»⁴. «Литературы нет и не нужно, только дневниковая запись», «только документ»⁵, «искусство — это частное письмо, отправленное по неизвестному адресу»⁶,— не раз восклицал он в дневниках и статьях, ратая за «субъективное», «некрасивое», откровенно-сокровенное, спасающее от литературной приглаженной пошлости. В экзистенциальное письмо надо прорваться, реализуя его всем существом «я», самим телом и секретами плоти: «пиши животной, салом, калом, спермой, самим мазаньем тела по жизни, хромотой и скачками пробуждения, оцепенения свободы, своей чудовищности-чудесности»⁷. Идеал непрерывного самопознания и самоотчета, не останавливающийся ни перед какими условностями и приличиями, называл он то «нюдизмом души», то «мистическим интегральным нюдизмом».

Правда, Поплавский понимает и опасность чрезмерного углубления в себя, в такое дневниково-домашнее, безоглядное самовыражение, которое может дойти «до полной криптографичности, до никомунепонятности, до никомунеченности»⁸. Надо сказать, что сам он этого вполне избежал и при всей сложности и разношерстности осваиваемых и внутренне перерабатываемых влияний (от теософии, антропософии, буддизма, стоицизма, каббалы, Беме, Шеллинга, Гегеля, Достоевского и Розанова до христианской мистики и теологии), при всем религиозно-сюрреалистическом визионерстве сумел в дневниках донести свои видения и озарения, состояния и переживания, образы и мысли с достаточной степенью интеллектуальной внятности и стилистической естественности, которой он учился у любимого им Розанова.

В дневниках Поплавский стремился к целостному проникновению в человека (в себя); от телесной жизни, глубин души и подсознания до выси порывов и прорывов в трансцендентное — единая во всем сквозит личность. При этом необычайно важна *оплотненность* его видения (для него тело и есть «откровение души», ее уникальная явленность, «вне плоти» жизни нет «ни в духе, ни в теле»⁹), обличающая в поэте укорененную христианскую интуицию, именно христианскую, а не гностическую, как то ему приписывалось не раз. Недаром он такой противник «внежизненности» идеализма.

Дневник Поплавского уникален тем, что это почти исключительно метафизическое, религиозное исследование и самоисследование, передающее перипетии того главного сюжета его внутренней жизни, который он сам называл «романом с Богом». Поэт пишет о смерти в себе «общественного человека» и об утверждении в самочувствии лишь «личного человека и религиозного человека»¹⁰. Причем чаще всего *личный* человек и *религиозный* у него совпадают; личные отношения, вплоть до самой большой и мучительной его любви к Наталье Столяровой¹¹, выходят в сферу религиозную, то ли как ее особые склонения, то ли как разочарование и обман, от которых он бежит к Единственной опоре, к Богу. Религиозность поэта — трагическая, экзистенциальная, она уходит от форм коллективного, культового исповедания¹²; Поплавский домогается Бога в одиночном, аскетическом усилии («или Бог, или ничто»), ставя над собой постоянный мистический эксперимент: часами молится, медитирует, пытается пробиться к озарению, размышляет над видениями и «астральными снами», вопрошает и сомневается...

Его восчувствие Бога очень личное, ревностное, горячее, даже распаленное, иногда кощунственное; он постоянно борется с Богом, как Иаков (излюбленная фигура раздумья экзистенциальных мыслителей от Кьеркегора до Шестова), пытаясь вырвать Его

тайну, увидеть лицом к Лицу, утолить раздирающие его сомнения. Автобиографический герой романа «Долой с небес», имея в виду такое физическое борение, близость к Богу, Который его мучает, преследует, оставляет, договаривается до образа «половых отношений» с Ним, понимая это, разумеется, в плане не буквальном, а мистическом. «Экстаз есть долг, и все остальное — ложь», — писал поэт в одной из своих статей, выразив тут же фундаментальную опору своего мировоззрения: «вещи и события <...> вне религиозного их ощущения — пустота и нереальность»¹³, как видим, столь отличного от безбожия Набокова. Поплавский постоянно подчеркивает, что никогда не сомневался в существовании Бога, разве что в Его благодати. Классическая ситуация претензий к Творцу за зло в мире: если Он благ, то зачем попустил зло в мире, если же не сумел остановить зло, то насколько Он всемогущ? — именно ее воспроизводит поэт в своих сомнениях, в своих попытках «моральной реабилитации Бога». Вечный подростково-религиозный вопрос, забывающий о свободе, дарованной Богом твари, о том, что нынешний статус бытия — это статус падшего, искаженного грехом творения, путь выхода из которого как раз и указал Христос.

Что касается Христа, то Поплавскому мало внятна Его искупительная миссия, обнадеживающая тайна Его богочеловеческой природы, Его призыв к сотворчеству сынов человеческих в деле преобразования существующего порядка бытия — «Верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит и больше сих сотворит» (Ин. 14:12), а дела Его касались как раз изъятия из ткани бытия ее болезнетворных и смертоносных начал (исцеления, воскрешения). Так же как Поплавский как бы не установился в главном: в христианстве высшая ценность — *личность*, уникальное нераздельное триединство духа, души и тела, а отсюда ее спасение, восстание из мертвых, бессмертие и обужение, а поэт, столь много внимания, сердца и ума отдавший немецкой философии, Гегелю, Шопенгауэру, Ницше, а также восточным, буддийским искусствам, опять же балансировал между признанием «субстанциальности личности», абсолютного ее характера и логикой Общего, Абсолютного духа, в котором личность лишь их модус, логикой трагического «духа музыки»: «музыкально лишь рождение и гибель частей на фоне целого и, следовательно, временность и феноменальность всего индивидуального на фоне Абсолюта, но временность, не естественно, а трагически поглощаемая Абсолютом...»¹⁴. Да и бессмертие для поэта выходит какое-то романтически-бесплодное и безотрадное: «бессмертие есть аскетизм, стоицизм и раньше всего холод высот»¹⁵.

В Христе Поплавскому, по существу, близко только одно, то, что перекликалось с его собственной экзистенцией и судьбой: жерт-

венный, страдающий, кенотический лик Спасителя («и, скорее, не могущество Божие приближает к Нему сердца, а унижение Божие, распятие Его, жалобное прощение Его»¹⁶), так же как «через раскаяние и смирение говорит православие»¹⁷, для него «нищая религия», «лирически-теплая» с «кротким культом юродства и нищеты»¹⁸. И тут, в этой медитации над голгофским Иисусом, «распятием, вечным крестным путем и сплошным ввинчиванием в боль», над Его прикованностью к «абсолютной глубине людского горя», над «крепнущей мукой сострадания страдающим и одиноким»¹⁹, над «согибелью Ему»²⁰, Поплавский неистощим в своих дневниках, статьях, романах. Христианство для Поплавского завершает ту «общую и первую посылку метафизики», на которой он стоит в своем религиозном чувстве: «сознание глубокой, “бездонной” горестности мира»²¹.

Женская героиня «Аполлона Безобразова» Тереза, с детства воспитывавшаяся в горном швейцарском монастыре, как раз являет такое Христово отношение к жизни и людям. В шуме водопада она слышит вышние, может быть, ангельские голоса, хотя «любит больше коров, чем ангелов», изнутри чувствуя «глубокую, невыразимо благородную и нежную жизнь зверей» (с. 87). Как новый Франциск Ассизский, она крестит, если не зверей, как он, то камушки в горах, сердце ее горит болью и состраданием за весь мир, именно ей звучит голос вечно агонизирующего на кресте Иисуса с призывом не оставлять Его в смертный час, быть всегда с Ним, там, где «холоднее всего» (с. 107), с теми, кому всего больнее и хуже. В приведенном в романе дневнике Терезы произносятся главные слова Поплавского: *жалость и нищета*. Душа Терезы насквозь пронизана жалостью к низшей твари, к людям, ко всем несчастным и забвенным и ко всем гордым и самодостаточно-холодным, как Безобразов, к самому Богу («Жалость. Жалость. Простить Тебе этот мир, не осудить Тебя за него» — с. 152) и... даже к Дьяволу: «Прижать к своему сердцу Иисуса — великое счастье, но прижать к сердцу Люцифера — еще прекраснее, ибо Люцифер глубже страдает и обречен огню» (с. 151). Ее молитва: «Боже мой, Боже мой, соедини меня с самым темным, с самым страшным в мире, сломай, унизь и оставь...» (с. 154) в различных вариациях, часто не менее эмоциональных, звучит неоднократно в дневниках и статьях Поплавского.

Проза поэта (дневники, статьи, романы), где он наиболее странно и объемно выражал себя, обнаруживает мировоззрение *молодое*, неустоявшееся — Поплавский интенсивно поглощает колоссальный объем философской, религиозно-мистической литературы, он учится, *опробывает*, соединяет разные, часто полярные подходы к человеку и миру, впрочем, всегда такие, что отвечают каким-то

струнам его сложной души. Вот и получается отмеченное у него Бердяевым впечатление «двоящихся мыслей». Но что безусловно потрясает на последней, юродивой искренности самые глубины его существа — это ощущение фундаментальной несчастья, *онтологической нищеты* смертной жизни и христианская *жалость* к самым убогим и забвенным, «чернейшим», *последним* (а они, по обетованию, и должны стать *первыми*). Конечно, не трудно увидеть (тем более, что сам Поплавский этого не скрывает, особенно в романах), как нестерпимый стыд от собственной бедности, от разорванных, чавкающих башмаков и старого платья, ощущение социального парии, «какой-то трансцендентальной униженности» (с. 22) превращались в отчаянное уподобление кенотическому Христу, в апологию нищеты и сострадания несчастным, стоящим ближе к жестокой сути человеческого удела. Первая компенсаторная реакция, перегонявшая униженность в гордость, все же в конечном итоге выходит в чувство и сочувствие более глубокое и чистое.

Таким чистейшим органом жалости как фундаментально христианского чувства и является, как уже отмечалось, у Поплавского Тереза. Именно ей является во сне видение той мутации, которую претерпело древо жизни в нынешнем падшем природно-смертном своем качестве. *Природа* как закон, как *способ бытия* является здесь в виде ужасающего, сюрреалистического древа, раздирающего, перемалывающего и переваривающего человеческие существа: в его ветвях корчатся, по нему текут «раздавленные, смятые и разъединенные», деформированные и еще полу-живые тела, затем сбрасываемые на дно холодной, черной бездны, где рядом с ними, «изжеванными, унесенными, вываренными и вкованными в лед» оказывается и Тереза, прошедшая тот же кошмарный путь *природной давилки*, движимая «страшной жалостью», солидарным чувством ко всем. И только слезы, «единственная влага жизни», какой-то залог последней надежды, пробившиеся из сердца Терезы, разбивают ее ужас, «абсолютное оцепенение» на этом «черном, немом и ледяном» (с. 159) дне человеческой судьбы.

Такая «мистическая жалость к человеку» становится для Поплавского сутью *новой ноты*, которую вносит молодая эмигрантская литература, противопоставляя ее «большевистской жестокости». Почему эта жалость *мистическая* и *абсолютная*? Да потому, что жалеет она каждого человека как смертного («Страдание абсолютно, и смерть единого человека зачеркивает всю красоту мироздания, со всеми его закатами и звездами»), потому что ей внятна открытая христианством «мистическая обида умирать»²².

«Христианство,— считает Поплавский,— породило также новую жалость к себе и чувство мистической невинности всех су-

ществ. В этом русское национальное понимание преступника как несчастного. «И Ангел клялся, что времени (то есть смерти) больше не будет»²³. Так на своих христианских взлетах описывает поэт высшее искупительное и восстанавливающее всяческих задание новозаветной веры. Его жалость — в пределе тотальна и всеобъемлюща, не желает, не может она исключить из круга спасения кого бы то ни было. «Не Бог ли погибнет в конце от раскаяния, если мир погибнет? И как вообще кто-нибудь сможет в раю райское блаженство вкушать, если в бездне ада останется хоть один грешник, и, конечно, ясно для меня, что Христос оставит свой рай и поселится навеки в аду, чтобы мочь вечно утешать этого грешника»²⁴. С этим неприятием по сути ветхозаветной, «иудаистической» идеи выборочности спасения, с этим духом апокатастасиса, всеобщего искупления и преображения, мы сталкивались уже не раз в русской философии и литературе: у Федорова и Вл. Соловьева, Бердяева и С. Булгакова, Ключева и Платонова... Поплавский берет тут самый острый оселок — вопрос о дьяволе, Люцифере, *светоносном*, «сыне зари», когда-то первом ангеле, красе творения, падшем от гордой ревности к Творцу, за то отвергнутом-отринутым, самом ожесточенном и самом «несчастливым» существе до вывернутости в радикальное зло, в начальника смерти и гибели. Вот его *пожалеть* и спасти — высшее дерзание *жалующего* сердца. «Искупить Люцифера — вот что хотела бы я, если бы была Марией. И вот я помрачаюсь от этой надежды и от слабости своей» (с. 151) — выражает сокровеннейший безумный вздох своей души Тереза, обращая пока такую же жаждущую выправить уродство любовь на Аполлона Безобразова, некоего по виду микроЛюцифера в романе Поплавского.

И в своих дневниках Поплавский не раз обращается сердцем и мыслью к последним отверженным бытия, обреченным адским мукам, и так формулирует суть своего религиозного видения: «Oui, je suis un hérésiarque (Да, я ересиарх.— С. С.). Да, я вхожу в мир, вернее сознаюсь в чудовищном учении, перед которым побледнеют гностические трапезы с поваленным подсвечником, учение о том, что дьявол ближе и дороже Богу, чем человек»²⁵. Кстати, целая христианская богословская традиция (включающая учителей и отцов Церкви) от Оригена, свт. Григория Нисского, Феодора Мопсуетского, Иоанна Скота Эриугены до мыслителей русского религиозного возрождения, как уже отмечалось, включала в горизонты обращения от зла, всеобщего преображения, и главного виновника зла (и «сатана прощается»). У Поплавского — при всем богатстве его интеллектуального багажа — нет упоминаний об этой традиции, похоже, он ее не знал, как и не чувствовал глубин богочелове-

ческого задания христианства, и возможно поэтому его сердечный императив всеобщего спасения ощущался им так остро, как нечто дерзко неортодоксальное и чуть ли не кощунственное, рождая ложные богоборческие акценты, когда выходило, что Бог менее милосерден, чем святые или сам поэт: «Кто их (отверженных грешников.— С. С.) утешит — не Бог ведь, ибо Бог их погубил, Бог и позволил погибнуть, Бог сотворил их для гибели. А разве грешников в аду не нужно утешать, а дьяволов в бездне кто утешит? Да и просто после смерти, разве святые не продолжают мучиться за людей, молиться за них, плакать их слезами, умирать их смертью?»²⁶.

Восчувствие жалостливо-кенотического Христа, любовь к Нему, благородное, сердечное чаяние *утешения* всех сочетается у Поплавского с темным фоном экзистенциального сомнения и отчаяния. Сказывается то, что его христианская вера была какой-то однобокой и калечной, лишенной упования и радости преображения, полной подростково-мятежных вызовов к Творцу и даже буддийских искусов к небытию, атеистически-экзистенциальных струек нигилизма: «смерть — небытие», «я — никто» и «ничего нет». «Я понимаю Его как невероятную жалость к страдающим, но что толку, если сама жизнь есть мука. Я люблю Бога как героя, как источник боли моей за всех униженных, но зачем спасать их и развивать, если в конце концов они скажут, как я: “Ничего нет”. Бог кажется мне неудачником, мучеником своей любви, которая, подобно похоти, заставляет его, вынуждает творить. И если я вскоре не получу образчика жизни, к которому стоило бы стремиться, я уйду совсем из религиозной жизни»²⁷.

«Дверь смерти и магическая дверь» перед ним не раскрываются — и вот он уже помышляет «устраиваться вне христианства», уйти в созерцание «подобно стойкам и йогам»²⁸, пытается практиковать «буддийскую стихийную неподвижность, борьбу за покой»²⁹. *Жалость* и *сострадание* к бедности, мучениям, трагедиям людей, самое драгоценное для него в христианстве (без чего люди ниспадают в «скотское самодовольство доморальных существ»³⁰), вдруг становятся нестерпимыми, раздирающими сердце, доходя в своем метафизическом пределе до того, что «стыдно быть счастливым, стыдно быть красивым, стыдно быть, когда столькие вкушаемы червием»³¹. И тогда начинаются новые колебания *за* и *против*, и вот уже безысходно «страдающий Бог» его «не вдохновляет», а учение Ницше сочувственно понимается как попытка спасти хотя бы сильного высшего человека от «гибели от сострадания», «вылечить его от этой муки», возникают розановские настроения и интонации («Христос отравил нам, удачникам, источники жизни»³²).

В том неустанном мистическом опыте, который Поплавский

ведет над собой, его, как видим, раздирают сложные, часто противоположные импульсы, его бросает то в жар, то в холод, от понуканий к непрерывному экстазу и горению к признаниям, что единственное его утешение — «сон и бессознательность», от благодарности Богу он резко переходит к возмущению, обиде и упрекам («Куда Ты меня завел?»), «непрерывное ясновидение», «безумная радость» тут же перемежаются «страшной тревогой», «болью и ужасом», «нестерпимым отчаянием, тяжелой безысходностью», тоской и черной скукой аскезы: «Господи, один Ты знаешь, как скучно, как темно, как невыносимо утомительно ползут дни святости, <...> весь ландшафт мира остро, до отвратительности скучает в костях святого, <...> с каким каменным лицом смотрит на тебя оскопленный мир»³³. Когда читаешь такие записи Поплавского и сравниваешь их с той атмосферой мягкой радости, кроткой лучистости, сорадования всякой твари, которая исходит от текстов христианских святых, видишь, насколько опасными, подменно-прельстительными могут быть такие — на свой страх и риск — аскетические упражнения, когда за святость принимается лишь холодное насильственное воздержание, безблагодатная абстиненция. И тогда получается та неузнаваемо-шокирующая, «черная, безблагодатная жизнь верующего»³⁴, которую нередко ведет этот бесстрашный борец с Богом, путешественник по астральным мирам.

Но вдруг на время вступает в свои права и *отчаянное*, когда вера отступает вовсе, когда становится ясно, что жалость не спасает, все равно будет *ничто* и *никто* — и тогда все преимущества получает для Поплавского стоическая позиция великолепного бесстрастия, отстраненного равнодушия, романтического высокомерия и люциферической холодности. Все одинаково бессмысленно и прекрасно в этом тленном мире, нечего в него серьезно ввязываться, разве что *смотреть* и *смотреть* на него («погружаться в стихию зрения»), быть простым зрителем и прохожим (вспомним Набокова!), да еще — добавляет Поплавский, искушенный в модернистских, сюрреалистических играх, предаваться всяческому абсурдно-причудливым забавам, чтоб *только*, если не вечность, так *временность проводить*. Такую отщепленную от себя, целого и сложного, ипостась, такую позицию, такое искушение и воплощает у писателя его Аполлон Безобразов. (Кстати, в одной из дневниковых записей Поплавский рассуждает о своих романских героях: «они суть множественные личности мои, и их борьба — борьба в моем сердце жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти, все они — я, но кто же подлинный?»³⁵. И здесь упирается писатель в *двигающуюся*, ускользающую от твердого определения суть своей природы.)

Идею этого персонажа раскрывает само балаганно-откровенное

его имя: *Аполлон* — указание на античную родину, на его велико-лепное, безнадежно-стоическое язычество, *Безобразов* — как бы христианская уже оценка его. Об Аполлоне Безобразове главная исследовательница творчества Поплавского Элен Менегальдо писала, что этот образ был создан «под двойным знаменателем Ставрогина и Мальдорора», и это мнение стало расхожим. Может быть, какую-то самую общую объединяющую их «романтически-демоническую» типологию и возможно — весьма условно и приблизительно — усмотреть в первом варианте романа³⁶ или пока мы наблюдаем Аполлона Безобразова как бы *снаружи* в окончательном тексте. Наблюдаем в его странно-отрешенных, холодных, «безжалостных» реакциях, в романтическом рисунке поведения (он то появляется, то исчезает куда-то странствовать, живет в пещерах на берегу моря, спит под звездами), в его абсурдных занятиях и забавах (повторяет часами на рояле один и тот же «режущий диссонанс», застывает в неподвижных позах, пишет что-то пальцем по пыльным зеркалам в заброшенном особняке, где живет вся компания, раскрашивает в ядовитые цвета редкие тропические растения), наблюдаем в его выпадах против малодушия Христа перед лицом смерти рядом с великолепным бесстрашием римских стойков, в его сознательном расстрачивании жизни «лишь на пустыки и на миг» (с. 55). Но стоит только ему раскрыть себя *изнутри*, в своем письме-дневнике или во внутреннем исповедальном монологе на крутом откосе в горах, когда он, защищаясь, убивает человека и уверен в собственной скорой гибели, как он предстает скорее всего как экзистенциальный герой, только нашедший свои способы справляться со смертной трагедией обезбоженного мира.

Обращаясь к Терезе, он так объясняет себя: «Я даже не негодяй и вовсе не мечтатель. Я просто зритель» (с. 153), зритель с глазами, непрерывно распахнутыми на мир, фиксирующими тот или иной его предмет так пристально и отрешенно-незаинтересованно, что такое занятие прогоняет всякую мысль и освобождает от себя. Как истинный стоик или *при жизни освобожденный* восточный йог, он бежит всяких эмоций и волнений, любого желания, не говоря уже о любви, ибо за жадой идет страдание. Но пуше всего остерегается он впасть в ту самую жалость, на которой, как мы уже знаем, зиждется христианство Терезы, Васеньки из «Аполлона Безобразова» и Олега из «Домой с небес» (двух воплощений автора, отстоящих друг от друга по времени — возрасту — на шесть лет): «Мир суров и прекрасен для зрителя. Но едва забудешься и пожалеешь его, он становится невыносим» (с. 153). Походя мы узнаем, что Аполлон был «очень несчастлив в детстве», и нынешние его бесстрашие и равнодушие ко всему, в том числе к себе и собственной жизни («я никого

не помню, потому что уже давно не помню и себя), — плод четкого выбора и самообучения в нем. «Увы, я знаю тайну тех, которые никого не любят. Я знаю и то, что они противопоставляют счастью любить: это счастье не бояться смерти. Ибо только тот, кто никого не любит, даже самого себя, ни за кого не боится и вообще не думает о смерти»³⁷ — так в разговоре с Татищевым Поплавский раскрыл метафизическое ядро своего загадочно-люциферического персонажа, его рецепт, как анестезировать страх и боль смертного сознания. Да и сам герой этого собственно не скрывает: «Чему же я учился всю жизнь, всю жизнь готовился — если не к смерти» (с. 166).

Но все эти рецепты и препараты рушатся на последней черте, на пороге, казалось бы, неминуемого конца, когда сбрасываются все маски и плащи, позы и словесные игры и обнажается вдруг у этого блистательно-холодного насмешника над бытием и «желание быть», и отвращение от смерти и самоубийства, и стыд умирать, и потребность в «добром, домашнем, босом и теплом» (с. 166), над чем он всегда издевался, когда он вдруг начинает молиться «о чем-то, о едином слове, о едином прикосновении человеческого тела» и, о чудо, «еще горше почти без слез, изверг плачет» (с. 167). И тогда ему откуда-то с неба чудится дивное пение заповедей блаженства («Блаженны нищие духом... плачущие... милостивые...»). «Впервые за долгие годы Аполлон Безобразов плачет. Плача, он принимает лицом к камню, и вдруг ему кажется, что он всю жизнь ошибался, лгал, портил, что все его счастье и свобода есть невыносимое горе, и связанность, и одиночество...» (с. 167). Какой уж тут Ставрогин и тем более романтически-садический герой Лотреамона из «Песен Мальдорора», который свои счеты к несуществующему для него Творцу, жгучую обиду на обезбоженный, бессмысленный мир смещает на единственный доступный объект приложения своего скрежета зубового — на ближнего, лучше всего на самого чистого и невинного, какое-нибудь дитя и давай медленно и со вкусом терзать его нежную плоть, выпускать кишки, вырывать сердце...?!

Другое дело влияние книги Лотреамона, как и его почитателей сюрреалистов, того же Андре Бретона или молодого Луи Арагона, на поэтику романов Поплавского, на смелое расширение стилистического регистра: использование в прозе белого стиха, внедрение в нее поэтического ритмического дыхания и дионисийски-неистового задыхания, фантастики и густой метафорики, вызывающе-откровенного и играющего на контрастах тона, элементов автоматического письма... Из западных влияний в романах Поплавского чувствуются и оригинально усвоенные уроки потока сознания Джойса, его физиологического «сексуального реализма» (выражение Поплавского), и главное — того «огромного внимания и любви к жал-

кому и величественному хаосу человеческой души»³⁸, которые особенно отмечал у Джойса русский писатель.

Вернемся, однако, к «Аполлону Безобразову». Таким «пошатнувшимся», усомнившимся в своей позиции, по-новому печально задумавшимся человеком оставляет его автор в конце первого романа, в котором молодая компания распадается, Аполлон Безобразов покидает ее, Тереза уходит в монастырь кармелиток, в свое время выпестовавший св. Терезу, а Васенька остается один в Париже со сдавленным от одиночества и грусти сердцем.

«Домой с небес», вторая часть предполагаемой трилогии (третья часть «Апокалипсис Терезы» так и не была написана), возвращает нам главных героев, но уже повзрослевших: Васенька становится Олегом, Аполлон Безобразов остается тем же, разве что записывается в студенты богословского факультета, и основной сюжет раскрывает отношения Олега, «чудовища подавленной сексуальности», с двумя его возлюбленными, Таней (прототип ее — Наталья Столярова) и Катей, в тот период его жизни, когда он рвется от мира своей мечты и фантазии, своей мистической жалости и боли за всех «к этой неизвестной ему жизни, домой с небес, головой вперед в горячую, смрадную, кипящую влагу» (с. 200). Аполлон Безобразов в этом романе появляется уже эпизодически, — отношения с ним Олега лишь открывают и замыкают повествование. В начале романа он едет с Олегом на юг в «величественно ослепительную красоту» моря, гор, солнца из «дымной нищеты эмигрантских кофеен», и здесь мы его встречаем в том же внутреннем, экзистенциальном статусе, что и в конце «Аполлона Безобразова». Он все такой же «полдневный зритель» мира, умеющий «забыть себя, забыться в зримом, в самодовлеющем совершенстве зримого» (с. 209), то есть все тот же стихийный феноменолог, как герои Газданова, Набокова или Камю (впрочем, как Камю, Поплавский знал и изучал Гуссерля) — отказывается он искать несуществующую или не дающуюся смертному тайну природы и отдается единственно безусловно явленной в ощущениях (прежде всего зрительных) ее *поверхности, видимости*, ее «коже». «И снова постигаешь ты, — размышляет про себя Безобразов, — что сущность всех вещей находится на самой их поверхности, не за вещами, и некуда за нею ходить. <...> Кожа есть откровение тела <...> и нет ничего глубже кожи. Целуй горячую кожу земли, <...> не под кожей, а в ее обнаженности раскрывается, дышит душа земли, и нет ничего глубже поверхности» (с. 209). В феноменологическом видении человек — своеобразный центр мира; своим *интенциональным*, направленным на тот или иной предмет сознанием, своим зрением он организует мир, дает ему возможность, отражаясь в сознательном оке, быть воспринятым и как бы

вообще быть. «Но чем была бы кожа без зрителя своего, <...> и вся красота мира радуется твоему зрению, как оно ей. <...> Вещь сама себя видит в тебе и сама себя в тебе находит прекрасной. Ты — зеркало мирового тепла, ставшего вещами. <...> Добродетель же зеркала есть и твоя добродетель: все отражать, всюду присутствовать, терять себя,— теряться в зеркале зрения...» (с. 209).

Но Аполлон уже надтреснут в своем феноменологическом видении того, что Тютчев называл дневным ликом мира, его прекрасной иллюзией, «златотканым покровом», наброшенным над «бездной безымянной», над ночными его глубинами («и ночью исчезает и зритель, и зримое, и только звезды и горячие живые сердца неподвижно кипят в своей ненасытной жажде счастья» — с. 209). Безобразов с его бесстрашием, отказом от воли, чувств, участия в чем бы то ни было, с его исключительным созерцанием явленного отлучен от глубин живого бытия, природного и человеческого. И он сам понимает это: «Аполлон, ты теперь самый поверхностный человек в мироздании, потому что жажда и боль — его глубина, а тебе не больно» (с. 209). Тот спор, который шел в самом Поплавском между двумя жизненными, философскими позициями: христианско-экзистенциальной и обезбоженной, стоически-экзистенциальной, в первом романе был вынесен между различными персонажами: Терезой и Василием, с одной стороны, и Аполлоном Безобразовым — с другой, но затем, как видим, спор этот ввернулся в самого Безобразова, так и оставив его в тех «двоящихся мыслях», в которых уличал Бердяев самого автора.

Сам же Олег, пройдя в романе мощный иску землей, наслаждением телесным праздником жизни на лоне южной природной роскоши (вспомним такой же праздник единения с природой в газдановской «Истории одного путешествия»), любовью к женщине, ревностью, страстной и изощренной борьбой полов, самостей, самолюбий, поз, выходит «из отношений вон», удаляется опять в свою «монастырскую одиночную камеру», «в одиночную камеру непечатности и неизвестности» (с. 338), в «гарем пустыни», набранный Богом среди наиболее чутких к Нему душ. «Какое еще там счастье, когда за жизнью, за мирским пейзажем, полным стрекочущих сосен, раскрылся, развернулся вдруг железный, скалистый хаос знакомого апокалипсического пустынножительства» (с. 325).

Финальный внутренний монолог героя подводит итоги его неудавшемуся спуску с небес на землю, в жизнь. Так уж он был максималистски слеплен и устроен, что дуалистически разводил Бога и жизнь: или «сбегал от Бога» к его твари (любовь, приятельство), славя ее нежность и теплоту, несравнимые со скупостью и суровостью Божьих даров, или «возвращаясь, ненавидел свое бегство как

постыдную слабость» (с. 331). Только теоретически, головой понимает он, что «нужно религиозно не осуждать себя за жизнь, не убегая от Бога в действительность, а внося Бога в нее, орудуя и скрепляя все им» (с. 330). Так у него никак не получается, как не получается это и у других героев Поплавского.

Достаточно вспомнить историю с молодым священником Робером Лекорню, занимающую важное место в романе «Аполлон Безобразов». Этот пастырь, отведавший еще в годы учения в семинарии весьма проблематичных духовных даров, от гностицизма до Лотреамона (как и сам Поплавский), явившись в горный монастырь, где воспитывалась Тереза, пытается вначале исправить юную воспитанницу в ее неординарных религиозных переживаниях и понятиях, но кончает тем, что обуревается к ней страстным соблазном и доходит в борениях с собой до бунта против Бога, страшных кощунств и безумного глумления над церковной службой. (Кстати, именно первая публикация этого места из романа — 8 главы — в нью-йоркских «Опытах» в начале 1950-х гг. вызвала скандал в кругах русской эмиграции, пошатнувший репутацию этого издания.) Натуралистически шокирующее описание плотских страданий, богохульных мыслей и действий священника, поставившего *Бога и жизнь*, любовь, радость в непримиримый конфликт и не выдержавшего его напряжения (впал в безумие и непристойное беснование), явно глядит у Поплавского в сторону излюбленного им Розанова, его разоблачений христианства и «людей лунного света».

Позже Робер Лекорню, изринутый из сана, прошедший и больницу, и тюрьму, вновь возникает в виде бродячего, полубезумного попрошайки в жизни Терезы и ее новых друзей. Замыслив убить Безобразова из ревности к Терезе во время их вылазки в горы, он сам становится его жертвой. Именно это невольное убийство, как мы знаем уже, и выводит Аполлона из его стоически-бесстрастного великолепия, поселяет в нем сомнения относительно самого себя.

Что касается финальных прозрений Олега, то они остаются столь же неустойчивыми и противоречивыми, как все в нем и в самом авторе. Беспощадно, почти клинически описывает он фанфаронаду гордого нищего и изгоя, его жалкие подростковые «люциферические приключения» на парижских улицах, когда он ведет изнурительный, издевательский поединок глазами со встречными прохожими, заканчивающийся внутренней дрожью и чуть ли не манией преследования. Саморазоблачительной формулой для себя, невротика, бросающегося из крайности в крайность, звучит тут же: «Сладострастие властвовать обращалось в рабство, самоуничужение, и так в жизни переходил он от наглости к подхалимству, от хамства к угодливости, прекланявшись половине своих знакомых, перехамив

другой половине» (с. 335). Да, в рисунке внешнего поведения автобиографического героя было немало черт чуть демонического дендизма, с его лозунгом *казаться и ошарашивать*, ошеломлять и наработанными за десятилетие упражнений и аскезы «куполообразными плечевыми мускулами, железным зажимом руки», и редкими универсальными знаниями, дерзкими мыслями и парадоксами.

Но все это он знает про себя, сам же разоблачает свои позы и вызовы, знает, как шарахает его из стороны в сторону — от восхвалений нищеты, «благословенной госпожи святой бедности, невесты св. Францизка Ассизского и Серафима Саровского»³⁹, до проклятий ей, ее позору и бессилию, от великой христианской жалости ко всем до замыкания в узком избранном круге («Реальна только “Республика Солнца” или “Рай друзей”, остальное нас не касается»), от невозможности принять смерть или хоть одного отверженного в финальном устройении мира до эстетических восхвалений в кофейных спичах смерти как «одной из роскошей Божьих», «неповторимой гениальности адских мук грешников» (с. 334), от внутренней гордости своей аскезой и религиозным экспериментом до понимания греха этого аскетизма, изолировавшего его от людей, которые для него тоже то жалкие обыватели, пошлая буржуазная толпа, «сексуальные уроды, кофейные литераторы без воли и гордости», то каждый из них неподозреваемый «за высокой стеной твоего незнания <...> сам Христос в лаковых ботинках» (с. 335).

Поэт глубоко осознает свою скованность «абсолютной темнотой греха», и здесь, на последних исповедальных страницах своего романа он отбрасывает все роли, в которых до того выступал, выходя к главной своей сути: «Ты не рабочий и нечего притворяться ученым большевиком (а он, действительно, одно время проповедывал на Монпарнассе “свободно принятый коммунизм”⁴⁰.— С. С.), ты не католик и не художник (по приезде во Францию в 1921 году и затем два года до 1924 г. в Берлине Поплавский учился живописи, полагая в ней свое призвание.— С. С.), не поэт и не писатель, ибо все это для тебя суррогаты твоей аскезы; ты религиозный уникум, но религиозность твоя демонична и неблагоприятна» (с. 336). И как прежде писатель называл себя «неизвестным солдатом русской литературы», так сейчас на новой глубине самоопределения — «неизвестным солдатом русской мистики», пускающим по ветру стопки полевых записей своего непрерывного эзотерического опыта, стенограмм духа в надежде, что он «донесет несколько страниц до будущих душ и времен» (с. 336).

Действительно, вся проза Поплавского и не только его дневники, но и романы (и даже в какой-то степени статьи),— есть по сути непрерывный метафизический, поэтический дневник, настоящая эк-

зистенциальная литература, тщательно фиксирующая субъективность автора, ее трепет, мучительные зажимы и запредельные дерзновения, ворох его восприятий, ощущений, переживаний, прозрений, его внешний и внутренний опыт во всей безоглядной «героической откровенности» (как перед Богом), во всей неприбранной противоречивости и непрерывной воле — несмотря ни на что — понимать все больше в себе, в Боге, в мире.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О жизни и смерти Поплавского см. подробнее: *Менегальдо Е.* Линия жизни. Биографический очерк // *Поплавский Б.* Неизданное. С. 26—52. О поэтическом творчестве Поплавского см.: *Чагин А. И.* Орфей русского Монпарнасса (о поэзии Бориса Поплавского) // Российский литературоведческий журнал. 1997. №№ 8, 9.
- 2 *Поплавский Б.* Домой с небес. Романы. СПб., Дюссельдорф, 1993. С. 73. Далее ссылки на эти романы даются в тексте после цитаты, в скобках указывается страница издания.
- 3 *Бердяев Н.* По поводу «Дневников» Б. Поплавского // *Современные записки.* 1939. № 68. С. 441.
- 4 *Поплавский Б.* Из дневника 1928—1935 (запись от 21 декабря 1928 г.) // *Поплавский Б.* Неизданное. С. 92.
- 5 *Поплавский Б.* По поводу... // Там же. С. 273.
- 6 *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // *Числа.* 1930. № 2—3. С. 308.
- 7 *Поплавский Б.* Из дневника. 1934. Париж // *Поплавский Б.* Неизданное. С. 201.
- 8 *Поплавский Б.* Из дневника 1928—1935 (запись от 21 декабря 1928) // Там же. С. 92.
- 9 *Поплавский Б.* Письмо, мокрое от слез. Из дневника. 1932. Париж // Там же. С. 183. И здесь же поэт продолжает: «Плоть есть величайшее живое чудо, для которого ни духовной, ни телесной жизни недостаточно. Плотская жизнь есть тайна воскресения Христа и воскресенья конца недели мук, отдыха, счастья жизни». В другой своей записи от 11/12 декабря 1932 г. Поплавский признавался: «нет такого второго, более “физического” человека, чем я» (Там же. С. 200). Недаром автобиографический герой «Аполлона Безобразова» Васенька в поэтически-взволнованном тоне выражает как свое особое проникновение в то, как живет и работает его тело, так и особую *жалость* к отдельным его членам, к «низшей жизни», низшим, подчиненным уровням в организме: к глазам, сердцу, мозгу, к губам, костям, половому члену... (Там же. с. 136).
- 10 *Поплавский Б.* Из дневника. 1932. Париж. *Paroles sans suite* (Бессвязные слова.— С. С.) // Там же. С. 176.
- 11 *Столярова Н. И.* (1912—1984) — в начале 1930-х гг. невеста Поплавского, в декабре 1934 г. вернулась с отцом в СССР, прошла тюрьму и лагерь, последние годы жила в Москве, где и умерла. Помогала первым исследователям творчества Поплавского в разборке его дневников и переводе оттуда французских текстов.
- 12 Поплавский сознательно выбирает не «патриархальную добродетель со

всем, что из этого следует,— Евлогиевской церковью, московским землячеством и пр.», а «спасение через одиночество в Боге и достоинство этого спасения — суровость, здоровье, сдержанность, высокомерье, универсальное образование, хотя это и люциферианская, ставрогинская дорожка» (*Поплавский Б.* В поисках собственного достоинства. О личном счастье в эмиграции // *Поплавский Б.* Неизданное. С. 225). Как видим, само определение этой «дорожки» показывает, что писатель понимал, куда она может завести.

- 13 *Поплавский Б.* По поводу... // Там же. С. 265.
- 14 *Поплавский Б.* О субстанциональности личности // Там же С. 121.

Вместе с тем, Поплавский в плане, если не метафизическом, то более конкретном, умел найти здоровое соотношение между личностью и обществом («На самом деле, вероятно, ни чистой личности, ни чистого общества, противопоставленного ей, нет вовсе»), предостерегая и против крайностей индивидуализма, «абсолютной личности» (для него это «декадентская выдумка»), и против той крайности, когда «личность ничто», выступая за идеал «собрания любящих» (где только и раскрывается настоящему «неповторимость личности»), за идеал теплого дружеского круга, «кружков, тесных групп, дружеских компаний», которые, по его мнению, и рождают новые идеи, течения, даже религии, затем выходящие в более широкое общество и в историю (см. его статью «Человек и его знакомые» // *Числа.* 1933. № 9. С. 135—138).
- 15 *Поплавский Б.* О субстанциональности личности // *Поплавский Б.* Неизданное. С. 122.
- 16 *Поплавский Б.* По поводу... // Там же. С. 267.
- 17 *Поплавский Б.* Христос и православие. 1930 год // Там же. С. 164.
- 18 *Б. П.* (Поплавский Б.) Рецензия // *Числа.* 1930—1931. № 4. С. 276.
- 19 *Поплавский Б.* Христос и азоны // *Поплавский Б.* Неизданное. С. 167.
- 20 *Поплавский Б.* Дневник 1931 года. Христос и Страх // Там же. С. 169.
- 21 *Поплавский Б.* Из дневника. 1932. Париж. Опыт Теодицеи // Там же. С. 174.
- 22 *Поплавский Б.* О смерти и жалости в «Числах» // Новая газета. Париж, 1931. № 3. 1 апреля. С. 8.
- 23 Там же.
- 24 *Поплавский Б.* По поводу... // *Поплавский Б.* Неизданное. С. 267.
- 25 *Поплавский Б.* Из дневника. 1934. Париж // Там же. С. 202.
- 26 *Поплавский Б.* Дневник. 1931 год. Христос и Страх // Там же. С. 168.

Вместе с тем Поплавский точно чувствует логику идеи всеобщего спасения, включающую необходимость и возможность превращения зла в добро, трансформации энергии порока в сияние добродетели: «Потому что Бог жадно нюхает твой нестерпимый козлиный запах, восхищаясь глубиной зла в тебе, зная, что, когда он превратит тебя в человека, дикая сила твоих пороков превратится в великолепие сияния твоей доблести» (*Поплавский Б.* Из дневника. 1934. О свободе // Там же. С. 202).
- 27 *Поплавский Б.* Из дневника 1928—1935 (Запись от 16 сентября 1932 г.) // Там же. С. 107.
- 28 *Поплавский Б.* Из дневника. 1932. Париж. Опыт Теодицеи // Там же. С. 173.
- 29 *Поплавский Б.* Из дневника 1928—1935 г. (Запись от 26 июня 1935 г.) // Там же. С. 114.

- 30 *Поплавский Б.* Из дневника. 1932. Париж. Опыт Теодицеи // Там же. С. 174.
- 31 *Поплавский Б.* Из дневника. 1932. Париж. За и против // Там же. С. 175.
- 32 Там же. С. 175.
- 33 *Поплавский Б.* Из дневника 1928—1935 г. (Запись от 30 июня 1933) // Там же. С. 108.
- 34 *Поплавский Б.* Из дневника 1928—1935 г. (Запись от 11 июля 1935 г.) // Там же. С. 109.
- 35 *Поплавский Б.* Из дневника 1928—1935 г. (Запись от 10 июля 1935 г.) // Там же. С. 115.

Характер своей антиномичной природы сам поэт уточняет так: «Я чувствую [в] себе не смешение тьмы и света, добра со злом, но две равные и обе совершенно абсолютные бездны морали и аморальности, из глубины каждой из коих, едва это становится необходимым, вылетает готовое обоснованное суждение, оправдывающее всякое мое решение» (Из дневника. 1934. О свободе // Там же. С. 202).

- 36 Первый вариант романа «Аполлон Безобразов», главы из которого, включая финал, описывавший путешествие героев сквозь «море тьмы», печатались в «Числах», отличался сильным влиянием сверхъестественной романтической фантастики Эдгара По, демонизацией характера центрального героя, являвшего собой пагубного соблазнителя для автобиографического Васеньки. Окончательный текст романа значительно отличается от первого варианта: переработка шла в сторону устранения неистового фантастического колорита, излишнего сюрреалистического шокирования читателя и большего реалистического углубления во внутреннюю жизнь героев, представленную в новой технике «потока сознания». См. текст первого варианта финала романа, включая другие варианты и разночтения в книге: *Поплавский Б.* Неизданное. С. 367—392.
- 37 *Татищев Н.* Синяя тетрадь // Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. М., 1994. С. 293.
- 38 *Поплавский Б.* По поводу... // *Поплавский Б.* Неизданное. С. 276.
- 39 *Поплавский Б.* Среди сомнений и очевидностей // Утверждения. 1932. № 3. С. 106.
- 40 Интересное свидетельство об отношении Поплавского и многих из его друзей по монпарнасскому поколению к коммунизму находим в его письмах к Ю. П. Иваску: «Меня только христианство удерживает от чистого коммунизма, ибо я всю душою ненавижу деньги и их мораль. Мы здесь живем острым чувством приближения европейского апокалипсиса, и все коммунисты в душе, в сердце...». Правда, две вещи в коммунизме его отталкивают: *безбожность* и *анти-личность*. Но при соответствующей, вполне допустимой корректировке он готов признать его своим общественным идеалом: «...единственное, что следует защищать и Вам и без чего Вы никогда не обойдетесь, это совместимость коммунизма и религиозности, и всеми силами бороться против безбожнической дешевки, хотя, может быть, она и нужна для масс» (письмо от 30 июля 1932 г. // *Поплавский Б.* Неизданное. С. 245).

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
Предисловие	4
РУССКАЯ ИДЕЯ, РЕВОЛЮЦИОННЫЙ МЕССИАНИЗМ, КОСМИЗМ В ПОЭЗИИ 1920 — 1930-х годов	8
ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ	12
НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ	40
ПОЭТ «ПОДДОННОЙ» РОССИИ (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева)	67
СТИХИИ РУССКОЙ ДУШИ В ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА	104
«НОВЫЙ РАЗГРОМИМ ПО МИРУ МИФ...» (Владимир Маяковский)	144
«МЫ ЖЕ НОВЫЙ МИР УСТРОИМ С НОВЫМ СОЛНЦЕМ И ТРАВой...» («атомы новых смыслов» поэзии Николая Заболоцкого)	212
МЫСЛИТЕЛЬНЫЕ ДИАПАЗОНЫ МАКСИМА ГОРЬКОГО	248
«ТИХИЙ ДОН» МИХАИЛА ШОЛОХОВА: ОТ ПОЭТИКИ К МИРОПОНИМАНИЮ	290
«СЛЕДОВАТЕЛЬ ПО ОСОБО ВАЖНЫМ ДЕЛАМ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА» (Леонид Леонов и его романы 1920—1930-х годов)	361
«ЖИЗНЬ, ПРОБИВАЮЩАЯ СЕБЕ ПУТЬ К ВЕЧНОСТИ...» (Михаил Пришвин — мыслитель)	428
ФИЛОСОФСКИЙ АБРИС ТВОРЧЕСТВА ПЛАТОНОВА	471
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ В ПРОЗЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ	507
«РАСПАД АТОМА» ГЕОРГИЯ ИВАНОВА	520
ПУТЕШЕСТВИЕ ПО «БЕСПОЩАДНОМУ СУЩЕСТВОВАНИЮ» (Гайто Газданов)	529
«ПРОДЛЕННЫЙ ПРИЗРАК БЫТИЯ...» (экзистенциальный мир Владимира Набокова)	546
«ГЕРОИЗМ ОТКРОВЕННОСТИ...» (проза Бориса Поплавского)	571

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН*

Светлана Семенова

**РУССКАЯ ПОЭЗИЯ И ПРОЗА 1920—1930-х годов.
Поэтика — Видение мира — Философия**

Технический редактор *Т. А. Заика*

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 10.10.2001.

Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.

Печать офсетная. Печ. л. 37.00. Тираж 1000 экз.

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, «Наследие».
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6.

Заказ № 4782

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры.