



ПОСТСИМВОЛИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 3



Москва - Тверь 2001

Министерство образования Российской Федерации
Российский государственный гуманитарный университет
Тверской государственный университет

При поддержке Института «Открытое общество» (Фонд Сороса)

Постсимволизм как явление культуры

Выпуск 3

Материалы международной научной конференции

Москва, РГГУ, 21-23 марта 2001 г.

Москва - Тверь 2001

ББК 83.3Р
П63

Редакционная коллегия: С.Н.Бройтман (Москва), И.А.Есаулов (Москва, отв. ред.), В.И.Тюпа (Москва), Й.Ужаревич (Загреб), И.В. Фоменко (Тверь), А.Хан (Будапешт).

Постсимволизм как явление культуры Вып. 3. Материалы международной научной конференции. Москва, 21-23 марта 2001 г. Отв. ред. И.А.Есаулов. М.; Тверь, 2001. 51 с.

В сборнике представлены материалы III Международной научной конференции по проблемам постсимволизма, организованной и проведенной Российским государственным гуманитарным университетом совместно с Тверским государственным университетом. В конференции приняли участие ученые из ИМЛИ, МГУ, Владимирского, Ивановского университетов, СО АН ^{Российской} Федерации; Принстонского университета (США) Университетов Билефельда, Констанца (Германия), Тромсе (Норвегия) В обсуждении представленных материалов также участвовали студенты и аспиранты РГГУ и ТвГУ.

Авторы статей, 2001

В.ИТюпа

(Москва)

СТАТУС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПОСТСИМВОЛИЗМЕ

В качестве «постсимволизма» мы рассматриваем обширную парадигму неклассической художественности всего XX столетия (а возможно, и далее), образовавшую ряд взаимно альтернативных субпарадигм, «когда из широкого лона символизма вышли индивидуально-законченные поэтические явления»¹.

Такой постсимволизм по своей масштабности сопоставим лишь с исторически первоначальной гиперпарадигмой «рефлексивного традиционализма»² и с пришедшей ей на смену гиперпарадигмой эстетического креативизма. Последний явил себя в стадильной цепочке парадигм сентиментализма (исторически продуктивный кризис традиционализма), романтизма, классического реализма и символизма. Символизм в своих теургических интенциях преодолеть эстетическую ограниченность искусства и стать способом творческого преображения самой жизни на самом деле явился исторически продуктивным кризисом креативизма.

Для всех субпарадигмальных модификаций рефлексивного традиционализма (несмотря на их разноэпохальное многообразие) статус художественного произведения оставался единым: произведение мыслилось тождественным *тексту* как изделию поэтического ремесла (техне). Определяющим отношением художественности выступало отношение: автор - материал; критерий художественности - жанровая «правильность» текста, отождествляемая с мастерством его создателя.

В рамках креативизма, по-кантовски размежевавшего эстетическую деятельность с ремесленной, произведение искусства обретает статус «гетерокосмоса» (А.Баумгартен), сотворенного другого *мира*. Оно более не сводится к объективной данности текста, оно мыслится субъективной «новой реальностью» фикции, фантазма, творческого воображения. Такое произведение бытует лишь в авторском сознании, оставляя тексту значимость своего «оттиска» в знаковом материале творчества. Определяющим отношением художественности становится отношение: автор - герой.

В основе постсимволизма - при всей разнородности его субпарадигмальных проявлений - обнаруживается открытие и освоение коммуникативной природы искусства, впервые заявленное Л.Толстым в трактате «Что такое искусство», а затем продолженное многочисленными откровениями таких постсимволистов, как О.Мандельштам («О собеседнике», 1913) и Т.С.Элиот, Б.Брехт и В.Маяковский, эстетическими концепциями Р.Ингардена или Х.Г.Гадамера и т.д. При этом произведение художественного творчества приобретает статус интересубъективной реальности *дискурса* (коммуникативного события).

Такое произведение для своей реализации нуждается в адекватно воспринимающем сознании, где оно и бытует. Дискредитация авторской монополии креативного сознания отводит автору роль организатора коммуникативного события (отсюда расцвет режиссерского искусства в XX веке), тогда как реализатором дискурса выступает сотворческая инстанция адресата. Определяющим отношением художественности оказывается отношение: автор - читатель (зритель, слушатель), превращающее эффективность воздействия в решающий критерий художественности.

В сущности говоря, это переосмысление статуса произведения и явилось действительной, не надуманной актуализацией жизнотворческих притязаний искусства. Если, как говорит Бахтин, «само бытие человека (и внешнее, и внутреннее) есть глубочайшее общение»³, то сотворение коммуникативного события общения и есть жизнотворчество.

Движение художественного сознания к постсимволистской парадигме придает пророческий смысл утопической мысли Вл.Соловьева, будто «новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия», а именно: оно призвано творить «не в одном воображении, а и в самом деле - должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»⁴. Речь, разумеется, не может идти о профанном истолковании этой мысли в соцреализме («Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»). Для религиозного философа «действительная жизнь» - это духовная жизнь межличностного общения, которая «и в самом деле» испытывает со стороны искусства существеннейшее воздействие.

Пришедшим к Бахтину осознанием парадигмального сдвига в сфере художественной культуры («кризис авторства») и объясняется, вероятно, незавершенность рукописи «Автор и герой в эстетической деятельности», по сути дела подводящей теоретический итог достижениям креативной парадигмы классической художественности. Последующие бахтинские искания были в значительной степени переориентированы на осмысление конститутивной роли адресата в организации высказывания, в том числе и художественного.

Подобно тому, как формирование текста со временем предстало только лишь манифестацией эстетической игры воображения, так и само воображение в искусстве оказалось всего лишь способом коммуникации. Чтобы не остаться субъективным фантазмом сновидения или галлюцинации, чтобы сделаться художественной реальностью, образам одного сознания оказалось необходимым претерпеть конвертирование в образы другого сознания. Но кантовская уверенность во «всеобщей сообщаемости эстетических идей» (образов) оказалась безосновательным упрощением проблемы.

Творец предстал перед необходимостью выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании адресата. Именно так Лев Толстой, например, писал свои «народные рассказы». А для постсимволиста становится аксиомой (может быть, не всегда субъективно отрефлектированной, но лежащей в основании современной художественной культуры), что в искусстве деятельность - это «работа с восприятием» (Вс.Некрасов). Доминировавшие прежде «работа» с материалом, а затем (в XIX веке) «работа» с собственным воображением не могли быть устранены из искусства, но отошли в тень.

Новый статус произведения потребовал от художественных структур эстетической неклассичности: известной незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к сотворчеству. Но в то же время искусство активизировало свое идеологическое воздействие на воспринимающее сознание. Творческий акт художника оборачивается вторжением в суверенность чужого «я», поскольку распространяет и на реального адресата (а не только на воображаемого героя) ту или иную концепцию существования: способа присутствия внутреннего «я» во внешнем мире. «Поэт, - как писал Мандельштам, - не только музыкант, он же и Стравиниус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» - психики слушателя»⁵.

То, что открывается одному лишь автору, Мандельштамом мыслится как субъективная картина поэтического «безумия»; но зато открывающееся и адресату совместно с автором - обретает жизненную императивность «совести» (со-вести). Поэтому стихотворение, начинающееся обнаружением этой альтернативы: «Может быть, это точка безумия, / Может быть, это совесть твоя», - Мандельштам завершает словами: «То, что я говорю, мне прости... / Тихо, тихо его мне прочти...»

Постсимволистское приведение художественной реальности к статусу коммуникативного события, отталкиваясь от экспликативной (традиционализм) и суггестивной

(креативизм) стратегий текстопорождения, развивает имплицативную стратегию художественной энтимемы. Согласно этой стратегии литературного письма, формирующейся не только в поэтике символистов, но и в поэтике Чехова, зерно недосказанного и недопережитого в авторском тексте художественного смысла должно «взойти» и разрастись на почве воспринимающего сознания.

К числу таких «зерен» рецептивного смысла можно отнести экзистенциальную пустоту (Ничто) лирического героя «Соловьиного сада» в пограничной ситуации чистого выбора. Или отсутствие в стихах поэта Живаго каких бы то ни было следов революционного насилия над его человеческой жизнью и личностью. Или обнаружение того, что убийцами герой поэмы «Москва-Петушки» («не буду вам объяснять, кто эти четверо <...> впрочем, я потом скажу <...>» — но так и не говорит), оказываются не кто иные, как сами ангелы во главе с его собственным умершим, так и не дождавшись отца, ребенком.

Важнейшие субпарадигмы постсимволизма (модификации авангардизма, неопрIMITИВИЗМ, соцреализм и акмеистический неотрадиционализм) различаются в конечном счете ментальностью культивируемых ими художественных энтимем.

¹ *Мандельштам О.М.* Слово и культура. М., 1987. С.45.

² См.: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы М., 1981

³ *Бахтин М.М.* Собр соч Т.5. М., 1996. С.344

⁴ *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991 С.89.

⁵ *Мандельштам О.М.* Слово и культура. С.49.

Ханс Гюнтер
(Билефельд)

МЕЖДУ УТОПИЕЙ И ПАМЯТЬЮ: «ФИЛОСОФИЯ ОБЩЕГО ДЕЛА» Н.ФЕДОРОВА И ЕЕ РЕЦЕПЦИЯ

Утопические идеи и культурная память, как правило, исключают друг друга. В представлении идеального общества воспоминание о «плохой» действительности прошлого играет роль давно пройденной стадии развития, на негативном фоне которой пластично выступает состояние совершенства. В утопической картине общества господствует синхронное функционирование, ритуал - ведь утопия дефинируется как временной или пространственный перелом, как исторический дисконтинуитет.

Поэтому в антиутопических текстах часто акцентируется тема потери или уничтожения памяти. В романе Замятина «Мы», например, следы прошлого сохранены лишь в Древнем доме, расположенном на самом краю Единого Государства у Зеленой Стены. Дом как единственный музей доутопической культуры наполнен хаотическими, исковерканными остатками давно прошедших атавистических времен, которые контрастируют с прозрачно-геометрической гармонией утопической эстетики.

Напряженное отношение между утопией и памятью, характерное для эпохи модерна, освещалось нами в докладе «О роли культурной памяти в преддверии будущего» на первой конференции о Постсимволизме. Отмечалось, что поэтика памяти русского акмеизма была противопоставлена футуристической ориентации. Русский символизм был пропитан глубокой двойственностью по отношению к временному вектору, поскольку он, с одной стороны, был глубоко укоренен в мифологии и культурной традиции, а с другой - стремился к далеким берегам неопределенного, эсхатологически окрашенного будущего.

В связи с проблематикой памяти и утопии особый интерес представляет «Философией общего дела» Н.Федорова, в которой причудливым образом сочетаются взаимоисключающие культурные механизмы. Федоров разрабатывает утопический проект, обыкновенно сопровождающийся вытеснением культурного прошлого, во имя работы памяти, которая достигает своего апогея в понимавшемся буквально деле воскрешения отцов союзом сыновей. Его мысль, постоянно кружившаяся около этого вопроса, отличается странной смесью архаического культа предков и научной фантастики, славяно-фильского консерватизма и увлечением самой передовой техникой. Федорову мерещится такое окончательное состояние истории, в котором память должна материализоваться в синхронном сосуществовании воскресшего человечества. Мощным стимулом общего дела объединенных сыновей является для Федорова философия супраморализма¹.

«Общее дело» Федорова оказывает широкое воздействие на русскую культуру и после смерти мыслителя в 1903 г. – вплоть до тридцатых годов. Нам кажется, что его идеи могли стать особенно актуальными именно в такой период, когда в центре всеобщего внимания стоял поднятый символизмом вопрос соотношения модерна и традиции, утопии и памяти. В этой связи не удивительно, что одних Федоров воодушевлял на научно-технические мечты, в то время как для других он являлся поборником непрерывности памяти. И то и другое, как нам кажется, заложено в структуре его мысли.

Федоровский проект воскрешения отцов – реакция на отрешение от прошлого как «болезнь века» (2,273)². Исходная точка – это потеря памяти, связанная с индустриальным развитием ХК века. «Стадное сознание», в котором младшее поколение избивает старшее» (1, 92), делает человека «бродягою, не помнящим родства, как в толпе» (1, 44). В отличие от прогресса, который описывается в отрицательных терминах как превращение младшего поколения над старшим, только культ предков может придать жизни цель и смысл. Только благодаря ему толпа превращается в союз сынов, объединяющихся для воскрешения отцов.

Символом небратского состояния является для Федорова Парижская Всемирная выставка 1889 г.³ Своими индустриальностью, милитаризмом, прославлением богатства и роскоши она наглядным образом воплощает буржуазную городскую цивилизацию и измену отцам сыновей, «увлечшихся красотой женщин» (1, 453). В то время как египтяне и другие древние народы «глубоко чувствовали связь, соединяющую все поколения человеческого рода» (2, 226), дух современности отличается «ребячеством и диким презрением к прошедшему» (там же). «Варвары, скифы разрушали памятники чужие, берегли свои; варвары промышленной культуры не знают даже и этого различия» (2, 208). Современные революции являются «архивоборством, музееборством, монументофобией» (1, 310). Еще худшие опасения Федоров питает насчет будущего: четвертое сословие совсем уничтожит музеи, если это будет возможно. Социализм Федоров считает обманом, так как «родством, братством он называет товарищество людей, чужих друг другу, связанных только внешними выгодами» (1, 59). Поэтому марксистской материократии должна быть противопоставлена психократия (2, 257).

Общее дело как работа памяти опирается на привилегированные локусы⁴ и знаковые практики. Среди этих локусов центральное место занимает кладбище как место покоя праха предков. Это не удивительно – ведь мнемотехника древних развивалась именно из культа мертвых. Согласно мифу, основатель искусства памяти певец Симонид из Кеоса сумел идентифицировать участников пира, изуродованных до неузнаваемости при обвале здания, учтя порядок сидения гостей за столом. «Очевидно, компенсация переживания смерти привела к изобретению мнемотехники, так как речь шла о том, чтобы только восстановить во мнимом виде в пространстве памяти то, что погибло

в реальности». В древнегреческом языке связь могилы и локуса памяти была очевидной уже на внешнем языковом уровне.

Чтобы избежать дальнейшего опустошения могил и забвения отцов Федоров требует перенести «центр тяжести общества» (1, 73) на кладбище, т.е. сделать его местом собраний, поминальных трапез, храмов, школ и музеев. Представление Федорова о том, что гробы «суть истинные столы, трапезы для живущих» (3, 472), на самом деле отражает античный культ мертвых, где «гроб служил местом еды и столом»⁶. Кладбище поэтому определяется как «обширное поле со множеством столов-могил» (1, 74). Храм, первоначально созданный на кладбище, представляет «художественное изображение сосуществования поколений» (1,300).

Музею как второму по значению локусу памяти Федоров посвящает особое внимание. В нем он видит «выражение памяти, общей для всех людей» (2, 383) и «последний остаток культа предков» (2, 371). Но не о пассивном музее идет речь: «Музей есть не собрание вещей, а собор лиц; деятельность его не заключается в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям живыми деятелями» (2, 377). Здесь человечество находит свое книжное и вещественное выражение.

Как локус памяти музей важнее храма, поскольку в качестве «объединения всех искусств и знаний» (3, 451) музей в большей мере соответствует современному состоянию науки и техники. Таким образом, у Федорова можно различать три этапа в развитии культуры памяти человечества - архаический, который находит свое выражение в кладбище и в кремле (т.е. кладбищенской крепости); религиозный, централизованный вокруг храма, и современный, в котором доминирует музей.

Рядом с вышеупомянутыми привелигированными локусами особого внимания заслуживает практики работы памяти. Религия, наука и искусство как «силы собирающие» (2, 378) участвуют в проекте воскрешения своими специфическими знаковыми средствами. Их принципиальный недостаток, однако, состоит в том, что в своей традиционной форме они остаются в сфере иллюзорности. Поэтому они должны быть преобразены и мобилизованы на активное действие.

Для того, чтобы сделать церковную службу действенным фактором истории, «к храмовой литургии нужно присоединить внехрамовую» (1, 171). Согласно Федорову, ослабление веры привело к тому, что в евхаристии хлеб и вино претворяются в тело и кровь предков лишь символически. Из-за скептицизма верующих литургия стала ритуалом, «вспоминанием в драматической форме» (там же). Только литургия, совершаемая всем человечеством, будет «молитвою, переходящею в действие, мысленным воспоминанием, переходящим в действительность» (1, 265). Соответствующей критике подвергается и наука. Птоломеевская система, которая делает человека пассивным созерцателем, должна уступить место коперниковской, в которой человек превращается в деятеля, преодолевающего слепые силы природы регуляцией метеорологических и космических процессов.

Особый интерес представляют взгляды Федорова на художественное творчество. «Искусство подобию» как «мертвое творение, идол» производит лишь «тени отцов» (1, 97), в то время как проект воскрешения требует перехода к искусству действительности. В свете такого понимания интерпретируется спор об иконописи в византийской церкви. Иконоборцы, по мнению Федорова, не совсем ошибались, когда они отвергали «иллюзию подобию или живости изображаемого» (1, 161). Они напоминали о том, что нельзя удовлетворяться мертвыми образами отцов. Только всеобщее воскрешение может примирить спор между иконоборцами и иконопочитателями.

В области словесности один жанр привлекает особое внимание Федорова, который, по его мнению, тесно связан с историей как «наукой об отцах» (ср. 2, 418). Это

синодик, т.е. список усопших, которых вспоминают в молитве. Синодик является прототипом таких исторических жанров, как учебник, хроника, родословная, житие святых и т.д. Несмотря на то, что синодик – только словесное, номинальное воскрешение, он считается безусловной предпосылкой для общего дела. В расширенном, переносном понимании также и кладбище есть «синодик, писанный на земле, – на лице земли, – рельефный синодик» (1, 355). Федоров предлагает оснастить надгробные памятники портретами мертвых и собирать эти портреты в «портретный» или «лицевой синодик» (1, 319), который будет служить идентификации внешнего облика мертвых. Вместе с «краниологическим или остеологическим синодиком» (1,320), т.е. собранными из могил черепами, они как бы составляют материальную базу воскрешения.

Синтез искусств не случайно играет исключительную роль в федоровском проекте. Из того, что архитектура, скульптура, живопись, музыка и драма по мере своей специфической природы вносят вклад в восстановление жизни мертвых, следует необходимость соединения разных художеств для усиления эффекта. При этом автор критически относится к музыкальной драме Вагнера, которая представляется ему механическим объединением искусств «по-немецки» (1, 399). В соответствии с традициями православной культуры русский или славянский вариант синтеза искусств осуществляется под доминантой архитектурного пространства и голосов службы, совершаемой в храме. Федоров пишет, что «храм как произведение зодчества, живописи и ваяния становится изображением земли, отдающей своих мертвецов, и неба (свод храма и иконостас), населяемого оживленными поколениями; а как вместилище пения, точнее отпевания, храм есть голос, под звуки коего оживает прах на земле как кладбище и небо становится жилищем отживших» (2, 230). Если храм как подобие космоса имеет лишь символическое значение, то в храме-музее должны объединяться все искусства и науки на коперниковской основе для всеобщего воскрешения.

Синтез искусств является лишь предвосхищением той будущей творческой эстетической жизни, в которой исчезнет антагонизм между Человеческим и Божественным. По Федорову, истинно прекрасными могут быть только одушевленные существа, т.е. общество. Поэтому «искусство есть напоминание, а воскрешение, как осуществление в памяти хранимого, есть расширение общества, а следовательно и области прекрасного, на все поколения» (1,453).

Так как в слове и живописи происходит лишь мнимое воскрешение отцов, федоровский супраморализм, стремящийся к практическому осуществлению общего дела, подозревает всю знаковую сферу в иллюзорности. Федорова можно причислить к платонической традиции русской культуры, для которой знак как потенциальный носитель лжи и обмана подлежит девальвации. Соответствующее отношение к знаку мы находим, например, у таких современников Федорова, как Чернышевский или Толстой. Согласно этому воззрению, знак нуждается в постоянном оправдании. Несомненным наличием практических функций может объясняться высокая оценка, которая придается архитектурному знаку. Взгляды Федорова на искусство предвосхищают известные черты русского модерна. С житнетворчеством символизма века его связывает мысль о символе как незавершенном знамении, антиципации какого-то будущего события. Бросаются в глаза, конечно, и параллели с концепцией жизнестроения в авангарде XX века.

Религия (литургия), синтез искусств и наука как «собирающие силы» призваны к тому, чтобы на основе следов, сохраняемых в привилегированных локусах (кладбище, храм, музей), подготовить проект действительного воскрешения. Мировое вещество, содержащее следы наших предков, состоит из мельчайших рассеянных частиц, собрание которых считается задачей космотеллургической науки. В представлении Федорова каждая частица сохраняет «отпечатки всех влияний, которым подвергалась частица, проходя разные среды, разные организмы. Как бы ни дробилась частица, но-

вые, происшедшие от этого дробления частицы, вероятно хранят следы разлома» (1, 290). Неразрушимая память существует в виде археологических слоев вещества человеческой культуры. Частица этого вещества уподобляется первоначальному пониманию символа у древних, согласно которому разломанный предмет при складывании даст возможность узнавания принадлежащих друг другу половинок. В результате того, что частица вещества функционирует как неизгладимое хранилище памяти, материя семиотизируется. Таким образом, конвенциональная знаковость у Федорова снижается и подозревается в иллюзорности, и в то же время частицам материи приписываются знаковые качества хранения памяти.

Цель и окончательное состояние истории представляются Федорову как «полная победа над пространством и временем» и «последовательное вездесущие», т.е. «одно-временное сосуществование всего ряда времен (поколений)» (2, 236). После преодоления смерти память будет материально реализована в пространственно-временном сосуществовании всего человечества.

Общее дело по сути своей является космологическим мифом. По Федорову, «воскрешение есть превращение вселенной из хаоса, к которому она идет, в космос» (2, 231). Прах предков собирается для того, чтобы составить из распавшихся частей новый совершенный мир. Деятельность эта понимается как собирание разрозненных частей жертвы. Отцы являются жертвами в том смысле, что они поглощались сыновьями. «Рождение есть принятие, взятие жизни от отцов, т.е. лишение отцов жизни» (1, 390). Грех непосредственного каннибализма, который характерен для первобытного общества, продолжается в «скрытом людоедстве» нынешнего времени, которое по-прежнему живет «на счет предков, из праха которых извлекаем и пищу и одежду» (1, 109). Презрение отцов сыновьями, выраженное в идее прогресса, означает лишь замену «физического убийства духовным» (1, 52). Примером общества «бродяг, забывших о своем сыновстве» (3, 513) и пирующих на могилах отцов, служит Федорову утопический роман Э.Беллами "Looking backward 2000-1887". В отличие от изображенного в нем лежбратства искупить сыновей от греха⁷ может только действительное восстановление отцов.

Общественная рецепция Федорова начинается после публикации двух томов «Философии общего дела» В.Кожевниковым и Н.Петерсоном в 1904 и 1913 гг. С развитием модерна в русской культуре дискуссия об отношении к прошлому обостряется. Итальянские и русские футуристы выступают с «проектом погашения культурной памяти»⁸, который находит свое выражение в провоцирующих лозунгах их декламаций. Не случайно ненависть основателя итальянского футуризма Ф.Т.Маринетти направлена именно против тех локусов памяти, тех святых мест, откуда должны брать свое начало проект воскрешения. Музей и кладбище здесь представляют топосы умирания и гниения: «Музеи: кладбища!.. На самом деле идентичны с гибельным беспорядком множества тел, не знающих друг друга. Музеи: публичные спальни, в которых навсегда спишь рядом с ненавистным или незнакомым существом!»⁹ В отличие от Федорова, сосуществование с прошлым человечества здесь считается угнетающим, поскольку контакт с незнакомыми телами умерших поколений отравляет творческие силы и обедняет эстетическую чувствительность. Отсюда требование: «Пусть мертвые покоятся в самой глубокой глубине земли! Пусть порог будущего будет свободен от мумий!»¹⁰ Прославляется деструктивный антипассеизм «молодых»: «Но мы не хотим ничего знать о прошлом, мы юные и сильные *футуристы**. Пусть придут веселые поджигатели с закоптелыми пальцами! Вот они!.. Вперед! Поджигайте полки библиотек!.. Ответите течение каналов, чтобы затопить музеи!» .

Федоров боролся с этим агрессивным духом «молодости», пропагандировавшимся еще Ф.Ницше. Немецкого философа, говорившего о вреде и чрезмерности истории, он упрекает в непонимании истории и «забывчивости, обратившей нас в бродяг, не

помнящих родства и лишившихся цели» (2, 150). Так как Ницше знал историю только как факт, а не как проект, он видел музей «лишь каков он есть» и кладбище не как место воскрешения, а как «место разложения и забвения» (2, 130). Приведенные нами примеры кладбища и музея интересны тем, что они освещают напряженную борьбу за семантизацию культурных топосов воспоминания и забвения в эпоху модерна.

Внутренняя логика общего дела говорит о том, что утопический проект Федорова подчинен центральной задаче воскрешения отцов, т.е. восстановления памяти. Тем не менее именно научно-фантастические мотивы привлекали к себе внимание читателей. Укажем лишь на некоторые проекты мыслителя: на «патрофикацию неба», т.е. превращение неба в жилище отцов; «катастеризацию», т.е. перенесение душ отцов на звезды; сооружение аэростатов и воздушных крейсеров для использования атмосферного электричества и метеорологической регуляции; психофизиологическую регуляцию – органическую и психическую перестройку человека, включая замену деторождения «отщепворением» (1,407), т.е. созданием нового целомудренного человека.

Широкая рецепция Федорова в период подъема утопической мысли¹² зачастую отличалась тем, что его научно-технические идеи заимствовались вне их изначальной мотивации. Оторванные от контекста общего дела, они превращались из служебных элементов философии памяти в стимулы научно-фантастического воображения. Так как воздействие Федорова на умы мыслителей и художников подробно исследовано в книге М.Хагемейстера, мы ограничимся лишь отдельными указаниями. Федоровскими идеями вдохновлялись прежде всего сторонники русского прометеизма (Горький, Богданов и др.) и биокосмисты (А.Святогор, он же А.Агиенко), выступавшие с лозунгом иммортализма и интерпланетаризма. В этой связи стоит назвать и космическую философию К. Циолковского и его последователей. Кроме этого, некоторые мотивы Федорова оказались очень близки художественному авангарду. Большой популярности в 20-30 гг. пользовалась идея преодоления смерти. Многим обязана Федорову и книга В Муравьева «Овладение временем как основная задача организации труда» (1924 г.).

В отличие от прямых последователей Федорова (как, например, АТорский или Н.Сетницкий), большинство читателей воспринимало «Философию общего дела» не как систематическое целое, но увлекалось отдельно взятыми мотивами завоевания космоса, регуляции природы и бессмертия. Многие были знакомы с идеями Федорова лишь понаслышке. Вряд ли можно предполагать, что кто-либо читал оба толстых тома. Но внимательно читал их, как мы знаем, Андрей Платонов, занимающий особое место среди читателей Федорова.

В соответствии с общей атмосферой времени, ранняя публицистика и фантастические рассказы Платонова изобилуют утопическими мотивами. Иногда трудно сказать, восходят ли они прямо к Федорову или же они просто носились в воздухе. Напомним лишь о таких статьях воронежского периода Платонова, как «Свет и социализм», «Электрические воздушные линии» или «О культуре запряженного света». Кроме электричества и «светотехники» молодой писатель увлекается, как мы читаем в «Рассказе о многих интересных вещах», и «антропотехникой», т.е. идеей создания нового целомудренного человека, строителя нового мира. Искусство будущего характеризуется у раннего Платонова как вселенская скульптура и планетная архитектура. Мысль о том, что искусство станет лишним, поскольку материя и сознание будут идентичны («Чутье правды»), напоминает конечную стадию материально реализованной памяти у Федорова. Многие рассказы первой половины двадцатых годов отражают космические фантазии писателя. Можно сказать, что Платонов заимствует из «Философии общего дела» те мотивы, которые соответствуют его пролеткультовско-богостроительным убеждениям тех лет.

Но в отличие от остальных авторов, использовавших федоровские мотивы, лишь Платонов открывает и разворачивает в своем творчестве более глубокие стороны общего дела, а именно философию памяти. Очень показательны в этом смысле такие произведения, как «Чевенгур» и «Котлован». В «Чевенгуре» местом встречи и диалога осиротевшего Саши с мертвым отцом является кладбище. Голодающий Саша роет себе землянку на опустошенном кладбище, чтобы быть рядом с отцом и чувствовать его теплоту. В Чевенгуре отец является ему во сне. Саша видит себя маленьким мальчиком и оставляет отцу «вместо себя» как символ неразрывной связи с ним палку, которая потом разрастается в дерево. Голос отца требует от него прервать скуку вечно повторяющейся истории: «Делай что-нибудь в Чевенгуре. Зачем мы будем мертвыми лежать» (почти те же самые слова употребляет Захар Павлович в разговоре с Двановым). Когда становится ясно, что в Чевенгуре не настал конец истории, что скука истории продолжается, Саша уходит к отцу в озеро Мутево «в чувстве стыда жизни перед слабым, забытым телом, остатки которого истомились в могиле, потому что Александр был одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца».

Близость Платонова к Федорову сказывается не только в глубокой привязанности Дванова к отцу, но и в противоположной, центральной для Чевенгура теме безотцовщины. Почти все герои романа – и «безымянные прочие, живущие без всякого значения» и «безродные товарищи» большевики – являются бродягами, не помнящими родства. Показательно, что еще у Федорова последняя стадия истории характеризуется как «конец сиротства» (2, 202). Безграничное братство описывается им словами: «Это жизнь вечно новая, несмотря на свою древность, *это* весна без осени, утро без вечера, юность без старости, воскресение без смерти». Если в Чевенгур приходят осень, вечер и смерть, то это говорит и о том, что еще не пришел конец всеобщему сиротству.

Такие герои, как Дванов или Вошев не только скучают по отцу. Они действительные «собиратели памяти»¹³, ищущие самые разные «частицы» прошлого для всеобщего «музея»¹⁴. Поднимая эти предметы, Дванов выражал «сожаление их гибели и забвенности и снова возвращал на прежние места, чтобы все было цело в Чевенгуре до лучшего дня искупления в коммунизме». Отсохший, палый лист является в романе метафорой несчастного, забытого и никому не нужного существования. Вошев прячет такой валяющийся лист в свой мешок, чтобы хранить и помнить его, и собирает «вещественные остатки потерянных людей, живших, подобно ему, без истины и которые скончались ранее победного конца». Подобно Дванову, он делает это «для социалистического отмщения».

Сопровождающая память об отцах деятельность собирания вещей и праха предков служит у Платонова оправданию и искуплению безвестной несчастной жизни умерших поколений. Мотивации, которые присутствуют в этой деятельности – экзистенциальные, социальные, исторические – только частично совпадают с утопическим замыслом Федорова. В основе федоровской мысли лежит демегафоризация, т.е. буквальное понимание метафоры воскрешения отцов. Подобную метафору мы находим, например, в предисловии «Истории государства Российского» Н.Карамзина. «История, – пишет автор, – отверзая гробы, поднимая мертвых, влагая им жизнь в сердце и слова в уста, из тления вновь созидая царства <...> расширяет пределы нашего собственного бытия" (т.1. С. XVIII). В том же предисловии Карамзин также пользуется метафорой сосуществования поколений. Он пишет, что благодаря истории «мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим» (там же). У Федорова эти слова принимают нефигуральный смысл, превращаясь в «проект». Платонов превращает федоровское воскрешение в фермент художественного творчества, причем буквальное понимание воскрешения иногда даже подвергается иронии в пределах текста. Напри-

мер, в «Котловане» Жачев, надеясь на всемогущество марксистской науки, настаивает на том, что Ленин в Москве лежит целым, потому что воскреснуть хочет.

Чем более Платонов удаляется от юношеского пролеткультовского энтузиазма, тем ярче у него выступают более глубокие пласты проблематики памяти. «Философия общего дела» останется настольной книгой писателя, но происходит значительная смена доминант - перемещение акцента с утопического космизма на осмысление роли памяти в современной советской России¹. Как у Федорова, так и у Платонова вопрос памяти возникает ввиду угрозы забывчивости. Оставаясь в рамках федоровской метафорики, Платонов формулирует в «Записной книжке» за 1934 г.: «Первый раз растение производится из семян отца-матери, второй раз оно производится из почвы состоящей из праха отца-матери. Прах отца-матери - непрерывное основание жизни сына. Мы поднимаемся на прахе своих отцов!». В связи с работой над «Котлованом» Платонов характеризует типичного человека современности словами: «Это голый - без души и имущества, в предбаннике истории, готовый на все, но не на прошлое» («Записные книжки»). Безотцовщина, оторванность от культурной идентичности - это толпа, служащая материалом для манипуляции и готовая прислушиваться к лже-отцам⁶. В тридцатые годы в советской России идет процесс создания официальной традиции и одновременно вытеснения целых пластов русской культурной памяти. В своем творчестве 30-х гг. Платонов выражает мысль, что в такой ситуации утопические порывы в будущее должны уступать осознанию «непрерывного основания жизни», служащему верным ориентиром и инструментом диагностики продолжающегося состояния сиротства.

¹ См.: *Hagemeister M.* Nikolaj Fedorov, Studien zu Leben. Werk und Wirkung. Munchen, 1989.

² Цифры в тексте указывают том и страницы по изданию: *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1995-1999.

³ Ср. отрицательную реакцию Достоевского на мировую выставку в Лондоне 1862 г. в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

⁴ «Локус» употребляется вслед за Н.Топоровым в смысле культурно значимого места.

⁵ *Goldmann S.* Statt Totenkalender Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos // *Poetica*. 1989. Ms 1-2. S.61.

⁶ Там же.

⁷ Бросаются в глаза параллели с аргументацией Фрейда в книге «Тотем и табу», где тоже встречаются мотивы каннибализма, сознания вины у сыновей, тоски по отцу как корень религии. У Федорова, однако, вполне отсутствуют намеки на эдипов комплекс.

⁸ См.: *Lachmann R.* Kultursemiotisches Prospekt // *Метона. Vergessen und Erinnern*. Munchen, 1993. S.XX

⁹ Цит. по кн. *Marinetti F.T.* Teoria e invenzione futurista. Milano, 1983. S.I 1-12.

¹⁰ Цит. по кн.: *Boccioni U.* (Hi scritti editi e inediti. Milano, 1971. S.6.

¹¹ *Marinetti F.T.* Указ. соч. С.12-13.

¹² См.: *Sates R* Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental. Life in the Russian Revolution. New York-Oxford, 1991.

¹³ *Толстая-Сегал Е.* Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-х - 30-х гг // *Slavica Hierosolymaitana*. 1978. N 3. С.234.

¹⁴ См.: *Семенова С.* «В усилии к будущему времени...» (Философия Андрея Платонова) // *Литературная Грузия*. 1979. №11 С. 110

¹⁵ На эту смену доминант и на значение безотцовщины указывается в кн.: *Teskey A.* Platonov and Fedorov. Amsterdam, 1982

¹⁶ См.: *Gunther H.* Von der "Vaterlosigkeit" zum "Vater" der Volker // *Zeitschrift for Slavische Philologie*. 1988. N2. S.317-329.

Йосип Ужаревич

(Загреб)

УПОДОБЛЕНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО «Я» ХРИСТУ В ЛИРИКЕ А. БЛОКА И Б. ПАСТЕРНАКА

1. Изучение роли (статуса) Иисуса Христа в поэтических системах символизма и постсимволизма является настолько крупной и сложной исследовательской темой, что

в рамках данной работы я не только не смогу её решить, но даже и не поставлю её в сколько-нибудь удовлетворительной форме. Всё же можно выдвинуть предположение, что подход к Христу в том и другом случае различается. При этом нужно помнить, что различия касаются не только символизма и постсимволизма как исторически обособленных «стилевых (или эстетических) формаций», но и отдельных выдающихся поэтов внутри каждой из этих «формаций». Таким образом, можно было бы, наверное, провести обширные исследования «христологии» богоискателей, «старших» и «младших» символистов, а потом акмеистов и футуристов: Есенина, Цветаевой и других.

В данном сообщении я остановлюсь лишь на двух поэтах - Александре Блоке и Борисе Пастернаке, и при этом буду, в основном, исходить из анализа только двух их стихотворе

ний: блоковского «Когда в листе сырой и ржавой...», и пастернаковского «Гамлета».

2. Для начала приведу оба эти стихотворения.

Когда в листе сырой и ржавой Рябины заалет гроздь,- Когда палач рукой костлявой Вобьет в ладонь последний гвоздь,-	Гамлет Гул затих Я вышел на подмостки. Прислонясь к дверному косяку, Я ловлю в далеком отлооске, Что случится на моем веку.
Когда под рябью рек свинцовой, В сырой и серой высоте, Пред ликом родины суровой Я закачаюсь на кресте,-	На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на ось, Если только можно, Ааа Отче, Чашу эту мимо пронеси.
Тогда просторно и далеко Смотрю сквозь кровь предсмертных слез, И вижу: по реке широкой Ко мне плывет в челне Христос.	Я люблю Твой замысел упрямый И играть согласен эту роль. Но сейчас идет другая драма, И на этот раз меня уволь.
В глазах- такие же надежды, И тоже рубище на нем. И жалко смотрит на одежды Ладонь, пробитая гвоздем.	Но продуман распорядок действий, И неотвратим конец пути. Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить-не поле перейти.
Христос! Родной простор печален! Изнемогаю на кресте! И челн твой -будет ли причален К моей распятой высоте ? 3 октября 1907.	1946

Конечно, это не единственные стихотворения Блока и Пастернака, в которых происходит уподобление лирического Я Христу. О некоторых других случаях такого уподобления здесь тоже пойдёт речь.

3. В обоих стихотворениях изображается предсмертное состояние лирических субъектов, которые уподобляются умирающему или готовящемуся к смерти Христу. При этом у Блока Я - Христос уже «качается на кресте», а у Пастернака воспроизводится его предсмертная борьба в Гефсиманском саду (ср. стихотворение *Гефсиманский сад*, 1949).

Разница сразу бросается в глаза: она касается фона, на котором в процитированных стихотворениях происходит отождествление лирического Я с Христом. У Блока - это осенняя природа («листва», «реки»), т. е. «родной простор» «родины суровой». У Пастернака, наоборот, активируется театральное (художественное) и этическое измерение: «гул», «подмостки», «бинокли», «роль», «драма», «распорядок действий», «фарисейство». Такая художественно-этическая установка Пастернака согласуется и с культурно-историческим моментом, который тоже важен для понимания данного стихотворения: оно не случайно называется *Гамлет*. При этом «Гамлет», по-видимому, означает

и трагедию (как вид искусства), и определённую личность, и драматизм (неразрешимый антиномизм) определённой экзистенциальной ситуации («Быть или не быть»). Но скорее всего, Гамлет здесь – это своего рода лирический камуфляж, который нужен Пастернаку, чтобы «скрыть» или чтобы культурно-историческим контекстом оснастить евангельско-христианское ядро своего стихотворения.

Следует также иметь в виду, что речь идёт о *позднем* стихотворении Пастернака. Между тем в *раннем периоде* у Пастернака закономерно появляется переплетение природы и библейских тем (ср., напр., «Когда за лиры лабиринт...», 1913, 1928). В этом смысле можно утверждать, что «ранний Пастернак» соприкасается с «поздним Блоком» (в своём цикле *Ветер (Четыре отрывка о Блоке)* Пастернак во втором «отрывке» не случайно указывает именно на «поэзию третьего тома» и поэму *«Двенадцать»*).

Композиция блоковского стихотворения очень комплексна. Сначала – в первой и второй строфах – она строится на параллелизме Я – природа; но потом, в третьей строфе, появляется Христос, который в челне «плывёт навстречу» уже распятому лирическому Я. В дальнейшем лирический сюжет развёртывается именно на основе нового параллелизма: Я – Христос. Этим самым активизируется очень важная для Блока тема двойничества (ср., напр., стихотворение *«Двойник»*, 1909; «Пристал ко мне нищий дурак...», 1913 и др.) и литературного переодевания (Я – Витязь, Я – пророк, Я – Орфей, Я – Гамлет, Я – шут Арлекин, Я – царевич и т.п.). Дело в том, что в поэтической системе Блока Христос не обладает той катартической (освобождающей, искупительной) силой, которую придают ему евангельские тексты и христианская традиция. Наоборот, встреча с Христом, как и с Прекрасной Дамой, отодвинута в метафизическую даль, она ничего не решает; стихотворение (т. е. жизнь) кончается вопросом, не имеющим и не ожидающим ответа: «И челн твой будет ли причален / К моей распятой высоте?» Ответа нет и не может быть потому, что лирическое Я и Христос – одно и то же лицо, т. е. двойники, которые, замыкаясь в порочный круг, отражают только друг друга. Они никоим способом не могут перешагнуть через собственную замкнутость: на вопрос должна отвечать та же инстанция, которая вопрос и задаёт. Блок является «пророком», чьи пророчества все исполнились. Поэтому осталась только «ревность по дому», которая снесает сердца и твердит: «Что делаешь, делай скорее» («Ну что же? Устало заломлены слабые руки...», 1914). То есть: осталось только ожидание смерти – пустой смерти, без воскресения. Неудивительно потому, что Блок определяет себя именно как «невоскресшего Христа»: «Да / Ты – родная Галилея / Мне – невоскресшему Христу» («Ты отошла, и я в пустыне...», 1907).

Таким образом, природа, осень, родина, крест, Христос, которые фигурируют в приведенном выше блоковском стихотворении, – всё это символы смерти, боли и увядания. Даже то Христос, который появляется в конце *«Двенадцати»*, никакого оптимизма не вносит в блоковскую систему. Во-первых, он – «с кровавым флагом» (символом беда и ужаса). Во-вторых, его никто не видит (кроме субъекта текста или поэтического Сверх-Я). Иначе говоря, не *следуют* двенадцать за ним, а он «нежной поступью» и с «белым венчиком из роз» *просто шагает перед ними*. Это, в-третьих, свидетельствует о том, что Христос трансцендентен и призрачен. Он – двойник Блока, понятого как лирическое Я, как своего рода *сознание Революции*, а не евангельский (христианский) Христос. Поэт, который рекомендовал: «Всем телом. Всем сердцем, всем сознанием слушайте Революцию» (в статье *Интеллигенция и Революция*, 1918) вскоре не то, что перестал писать (творить), а просто умер. В этой связи можно о Блоке сказать то, что он сам за шесть месяцев до собственной кончины сказал о смерти Пушкина: «И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура. <...> И поэт умирает. Потому, что дышать уже нечем; жизнь потеряла смысл» («О назначении поэта», 1921).

У Пастернака, конечно, дело обстоит совсем иначе. Один из самых существенных моментов его поэтики - это «инструменталистическое» понимание поэта. Во многих своих стихотворениях, очерках и прозаических произведениях Пастернак варьирует идею о том, что поэт (художник) - лишь средство (инструмент) какой-то «вышей» силы, которая чего-то требует от художника, которая «диктует» ему свои требования, «правит» им. Даже когда Пастернак эту «вышую силу» определяет просто как «чувство» (ср. «О знал бы я, что так бывает...»), нет никакого сомнения, что он на самом деле имеет в виду *религиозно-поэтическое чувство*. Об этом лучше всего свидетельствует анализируемое нами стихотворение *Гамлет*: «Я люблю твой замысел упрямый / И играть согласен эту роль». В отличие от Блока. Где Христос понимается вне отношения к Отцу (и даже вне отношения к какой-то высшей сфере), у Пастернака очень важно именно отношение Отец - Сын, т.е. молитвенно - интимное отношение Сына к Отцу.

В своей поздней лирике Пастернак относительно часто обращается к теме Христа. При этом можно заметить разную степень близости к «теме». С одной стороны, Христос понимается как «Он» (Он-Христос), т.е. о жизни Христа и его послании говорится описательно, с дистанции (ср., *Рождественская звезда*, 1947; *Чудо*, 1947; *Дурные дни*, 1949 и др.). С другой стороны, есть стихотворения, в которых лирический герой понимает Христа как собеседника; здесь Христос фигурирует как лирическое Ты (Ты-Христос; *Магдалина I, II*, 1949). Следует отметить, что лирическое Я в этих стихотворениях - женщина. (Роль женского начала в творчестве Пастернака нельзя переоценить). И, наконец, с третьей стороны, есть случаи, когда Христос отождествляется с лирическим Я (Я-Христос). Мы как раз и занимаемся этим случаем.

Обратим внимание на то, какие аспекты личности и жизни Христа являются для Пастернака самыми важными. Иначе говоря, какие моменты служат Пастернаку основой для отождествления его лирического Я с Христом? Здесь, по крайней мере, можно указать на три причины.

Во-первых, речь идёт о ситуации ожидания скорой и насильственной смерти. Здесь нетрудно увидеть сходство с блоковским восприятием Христа. Но у Пастернака смерть обозначена очень непрямо (ненатуралистично) - у него даётся ряд «метонимий смерти»: «сумрак ночи», «драма», «конец пути».

Во-вторых, Пастернака захватывает проблема «неотвратимости пути». Лирический субъект /Христос должен совершить всё, что ему предназначено. Хотя ему и трудно, но он с любовью играет свою роль до конца. Это - *согласие* быть орудием (инструментом) «вышей силы» (Отца): «Но продуман распорядок действий, / И неотвратим конец пути». С идеологической точки зрения - Пастернак здесь выступает как вполне христианский поэт. Следует обратить внимание на трансцендентный характер Отца: смысл и цель Его замыслов логическому субъекту принципиально недоступны.

В-третьих, Пастернака привлекает значительность Христа, т.е. его способность знаменовать пространство и время, в котором он живет, научает и действует. В стихотворении «*Гамлет*» это в определенной степени отражено через противопоставление лирического Я окружающему миру («Я один, все тонет в фарисействе»).

Здесь интересно сопоставить стихи из стихотворения «*Гефсиманский сад*» (это стихотворение, как и *Гамлет*, первоначально входит в последнюю часть романа *Доктор Живаго* - в цикл, или «сборник», *Стихотворения Юрия Живаго*) и одну мысль Живаго и из прозаической части того же романа. При этом следует иметь в виду, что роман в большой степени - автобиографичен. Итак, в стихотворении *Гефсиманский сад* Иисус разбуждает (будит) своих учеников и говорит им: «Вас господь сподобил / Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт». А в прозаической части романа, в его конце (часть пятнадцатая), главный герой мысленно обращается к своим «ординарным» друзьям (Гордону и Дудорову): «Дорогие друзья, о как ординарны вы и круг, который

вы представляете <...>. Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали».

Показательно то, что идею отождествления себя с Христом Пастернак камуфлирует приемом двойной кодировки: мысль сформулирована *главным героем* (доктором Живаго), который, в свою очередь, выступает в роли *лирического субъекта*. Этим замыкается круг *автор - герой эпического повествования - лирическое Я*.

В заключение можно сказать, что символиз, представляющий собой *конец* одной (аристократической?, декадентской ?) культуры, *отрицает воскресение* как аспект поэтического осмысления Христа. Постсимволистская эпоха, наоборот, представляет собой *начало* новой (советской?) культуры. Во всяком случае, на смену приходит поколение молодых, сильных, ярких поэтов. Поэтому только на первый взгляд может показаться парадоксальным, что на воскресение рассчитывал не только «христианин» («неотрадиционалист»?) Пастернак, но и «антихрист», «богоборец» и авангардист Маяковский.

И.А.Есаулов

(Москва)

МЕЖДУ «ДРУГОМ» И «СКВЕРНЫМ ГОСТЕМ»: «ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК» СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА КАК ПОСТСИМВОЛИСТСКИЙ ТЕКСТ

Несмотря на ряд глубоких и интересных исследований этой поэмы, появившихся в последние годы¹, она продолжает оставаться «непрозрачной». В нашей работе представлена новая интерпретация есенинского текста. Основной тезис состоит в том, что в поэме «Черный человек» не два героя, а три. Иными словами, помимо черного человека и лирического героя, имеется и некто третий. Более того, без осознания места и роли этого третьего затемняется смысл и диалога-спора между черным человеком и героем.

Станным образом этот субъект действия обычно не замечается исследователями, хотя интересующий нас персонаж появляется буквально с первой строки поэмы. Это - «друг» героя, к которому он и обращается с жалобой-мольбой:

Друг мой, друг мой,
Я очень и очень болен.

Заметим, что подобное обращение («друг мой, друг мой») по ходу развития сюжета как бы повторяется по отношению к черному человеку: «черный человек, черный, черный». Таким образом, уже этот своего рода синтаксический параллелизм не позволяет нам как интерпретаторам этой поэмы считать «друга» лишь риторической фигурой речи, лишь адресатом, не участвующим в действии: «друг» выполняет важнейшую роль в композиционной организации текста; правда, эта роль не сразу проявляется.

Напомним, что «друг» появляется и во второй части поэмы. Но частотность упоминания увеличивается: слово «друг» употреблено уже *три* раза, а не два (как в первой части). Таким образом, всего в этом небольшом тексте слово «друг» упомянуто пять раз, что дополнительно не позволяет свести эту фигуру к малозначимой фикции.

Более того, в пятый - и последний раз - «друг» появляется как бы *вместе* с черным человеком. Уже тем самым он обретает - хотя бы потенциально - тот же статус, что и черный человек, хотя и *семантически обратный* ему:

Я один у окошка,
Ни гостя, ни друга не жду.

Заметим, что «гостем» в художественном целом поэмы называется не кто иной, как черный человек:

Черный человек,

Ты - прескверный *гость*.

Приходится сделать вывод, что это соседство «гостя» и «друга» чрезвычайно значимо для художественного мира поэмы. Тем самым заглавие нашей работы получает, так сказать, свое оправдание самой структурой текста. Именно пятое, последнее упоминание о друге, и участвуют в формировании своего рода этических полюсов, между которыми как бы располагается герой поэмы (лирическое «я»).

«Прескверный гость» имеет исключительно *негативные* коннотации на протяжении всей поэмы, тогда как «друг», напротив, связывается со *светлым* началом, к которому явно тянется герой поэмы. В сущности, поэма представляет собой не только развернутый диалог-спор героя с черным человеком, но и диалог - правда, *редуцированный*, что очень существенно, - с «другом».

Как интерпретировать эту редуцированность? Не всегда при анализе этой поэмы обращается внимание на то, что диалог черного человека и героя - это совсем не диалог «клеветника» и «поэта». Иными словами, нельзя сказать, что черный человек в этом диалоге всегда неправ, всегда лжет, а «поэт» - всегда прав, всегда говорит правду. Известная уязвимость героя состоит в том, что часто черный человек *говорит именно правду* о герое, тогда как герой как раз *отрекается* от этой правды о себе. В этом отречении от высказанной другим правды проявляется и *отречение от самого себя как поэта*.

Заметим, что лирический герой *ни разу* не называет *себя* поэтом: поэтом - и не один раз - называет его именно черный человек:

Был он изыщен,
К тому же *поэт*,
Ах, люблю я *поэтов*,
И вот стал он взрослым,
К тому же *поэт*.

Все эти слова не случайно принадлежат черному человеку. Ведь черный человек только *повторяет* собственно *есенинские* поэтические строки - правда, помещая их в собственный смысловой контекст:

Хоть с небольшой,
Но ухватистой силою,
И какую-то женщину,
Сорока с лишним лет,
Называл скверной девочкой
И своею милою.

С этой точки зрения аргументация лирического героя выглядит совершенно неубедительной и уязвимой:

Читает мне жизнь
Какого-то прохвоста и забулдыги;
Что мне до жизни
Скандального поэта.
Пожалуйста, *другим*
Читай и рассказывай.

Тем самым, герой не желает признавать, что в «мерзкой книге», которую читает черный человек, записана *его собственная* жизнь, а не только жизнь «*какого-то* прохвоста и забулдыги»; не желает признавать, что *скандалным* поэтом является не кто-то *другой* («пожалуйста, *другим* / Читай и рассказывай»), а именно он сам.

Иными словами, герой в этом споре с черным человеком как бы *отрекается* не только от своей собственной прозаической жизни - с ее проступками и грехами, но и от себя как от *поэта*: «Что мне до жизни скандалного поэта».

Именно *после* этого самоотречения - в конце первой части поэмы - уже происходит частичное уподобление черного человека и «поэта». Как раз после строк «Что мне до жизни / Скандалного поэта. / Пожалуйста, другим / Читай и рассказывай» *впер-*

вые в поэме портрет черного человека начинает обретать какую-то конкретизацию, которой ранее не было.

Черный человек
Глядит на меня в упор.
И *глаза* покрываются
Голубой блевотой.

Голубой цвет – это не только цвет есенинских глаз (то есть внетекстовая биографическая реальность), но эта деталь присутствует и в тексте. Причем она относится именно к «поэту», о котором рассказывает черный человек:

Жил мальчик
В простой крестьянской семье,
Желтоволосый,
С *голубыми* глазами.

Таким образом, сразу после того, как герой отказывается признавать рассказанную ему жизнь за свою собственную, начинается уподобление его самого и черного человека.

Конечно, можно возразить, что «мерзкая книга» не передает «жизнь» поэта во всей ее полноте, а только является как бы *собранием грехов* героя. Действительно, нельзя сказать, что черный человек читает *всю правду* о герое, но эта «книга» все-таки не является, как уже подчеркивалось, и ложью о поэте: это та *часть правды* о его жизни, которую герой не желает признавать.

На другом языке эту проблему можно сформулировать следующим образом. Если «мерзкая книга» есть собрание грехов героя, то герой не желает *признаваться* в этих грехах и, тем самым, *покаяться*. Но только посредством покаяния может наступить то предполагаемое *выздоровление*, которого так жаждет герой в обращении к «другу»: «Я очень и очень болен».

«Победить» черного человека в споре с ним совершенно не равнозначно риторическому отречению от своих собственных грехов, от своей собственной лирики, от своей собственной жизни, от своего собственного детства: «в одном селе, / Может, в Калуге, / А может, в Рязани». Но именно после этого отказа происходит не только частичное отождествление черного человека с героем, но и пропадает надежда на возможную помощь своего «друга» – ангела-хранителя – в борьбе с этим черным человеком. Если inferнальная сущность последнего совершенно очевидна (отсюда и дурная «слава», которая о нем «давно... разнесится»), то, на наш взгляд, не является исследовательским произволом интерпретация «друга» как сакральной противоположности «скверному гостю». Не случайно упомянут *перекресток*, предполагающий в народной демонологии не только пространство обитания нечисти, но и символизирующий *выбор*, который должен сделать герой:

Тих покой перекрестка.
Я один у окошка,
Ни гостя, ни друга не жду.

Однако этот *отказ* от помощи своего другого («ни гостя, ни друга») вовсе не означает, вместе с тем, того отказа от притязаний черного человека, чего бы хотелось герою. В отличие от «друга», черный человек является и незванным.

Во второй части поэмы на фоне продолжающегося очевидного спора в избытке авторского видения (но не в крутозоре самого героя!) происходит дальнейшее неочевидное соединение героя и черного человека. Так, их *лица* незаметно для самого героя, увлеченного спором, пространственно сближаются:

Слушай, слушай! –
Хрипит он, смотря мне в лицо.
Сам *все ближе*
И *ближе* клонится.

В сущности, в поэме «Черный человек» идет борьба за душу героя, что уже неоднократно отмечалось в исследовательской литературе. Мы бы хотели только под-

черкнуть *самый буквальный*, а не метафорический, *смысл* этой борьбы. Именно поэтому в совершенном соответствии с русской духовной традицией в структуре текста представлены не только злой демон герой – «черный человек», но и его «ангел» – «друг». Именно последний мог бы «мерзкой книге» грехов противопоставить противоположный реестр дел: как «голубая блевота» не идентична «голубым глазам», хотя и отсылает к ним, так жизнь «прохвоста и забулдыги» совершенно не идентична жизни поэта во всей ее полноте. Но этот «друг», будучи заявлен как потенциальный участник борьбы за душу героя, в отличие от «скверного гостя», так и не является, не помогает герою в его схватке с демоном.

В итоге, герой, в сущности, ничего, помимо отрицание «мерзкой книги», не может противопоставить черному человеку. Как мы уже подчеркивали, нельзя сказать, что черный человек лжет. Во многом герой мог бы вполне согласиться с черным человеком, поскольку он часто лишь напоминает подлинные стихотворные строки самого Сергея Есенина. Но именно это *напоминание* о грехах приводит в *ярость* героя: «Я взбешен, разъярен...»

Однако *физическое*, без покаяния, одоление своего темного начала невозможно не только в данной поэме Есенина, но и в русской духовной традиции в целом. Именно поэтому в финале происходит уже полное и совершенно безрадостное уподобление черного человека и героя, начавшееся, как мы старались показать, ранее. Как результат, «свой» для черного человека цилиндр («приподняв *свой* цилиндр») становится цилиндром героя: «Я в цилиндре стою». Поэтому, по нашему убеждению, в финале не невозможно говорить о какой бы то ни было «победе» героя (как уже неоднократно отмечалось, «разбитое зеркало», как и *смерть* месяца, могут предвещать только *смерть* и самого героя, а отнюдь не его «победу»). Но трагизм финала состоит еще и в том (или даже именно в том), что ранее все-таки пространственно и духовно *отличный* от героя черный человек в итоге этого трагического «неузнавания» героем в «скверной книге» строк о самом себе как бы *превращается, перевоплощается* в самого героя. Черный человек становится уже самим героем, завладевает им. «Я один» не потому что черный человек действительно повержен, а потому что он уже, в результате трагического неузнавания, целиком вошел в героя, тогда как «друг мой» остался пространственно и духовно вне его личности. О свершающемся духовном обеднении героя свидетельствуют строки «обокравший кого-то» (самого себя как личность). Именно это самоубийство, понятое как нераскаянное отречение от существенной части своей «жизни», насильственное отсечение своей «темной» половины, непризнание ее за свою собственную и скрывается за строками: «Что ты, ночь, *наоверкала!*»

Косвенным подтверждением нашей интерпретации является и само *название* поэмы: в сущности, хотя мы на протяжении всей работы называли героем лирическое «я», то есть того субъекта высказывания, действия и осмысления, глазами которого мы видим «картину мира» в этом произведении, подлинным героем становится все-таки «он», т.е. именно черный человек, черная сторона лирического «я». Поэтому черный цилиндр, а также финальное отсутствие двоящегося в зеркале изображения, дополнительно свидетельствуют о состоявшемся трагическом перевоплощении «его» в «меня», а также о несостоявшейся помощи «друга», который бы мог воспрепятствовать подобному самоубийственному, хотя и невольному перевоплощению, но не сделал этого.

Есенинская поэма вполне может быть прочитана не только как текст, принадлежащий «крестьянской культуре», но и как оригинальный постсимволистский ответ на специфическое «двоение» символистской эпохи, как трагическую попытку преодоления этой роковой раздвоенности сознания² – хотя и ценой гибели не только героя, но и самого автора.

¹ См.: *Нике М.* Поэма С.Есенина «Черный человек» в свете аггелизма // *Русская литература.* 1990. № 2. С.194-197; *Шубникова-Гусева Н.И.* Тайна черного человека в творчестве С.А.Есенина // *Литературная учеба.* 1995. № 5-6. С. 112-197; ее же «Я хожу в цилиндре не для женщин...»: Ряженые как обряд в творчестве Есенина // *Литературная учеба.* 1998. № 4-6 С. 124-151, ее же. «Мой черный человек...»: «Моцарт и Сальери» Пушкина и «Черный человек» Есенина // *Литературная учеба.* 1999. № 1-3. С.53-69; *Воронова Е.О.* Мотивы народной демонологии в поэме Есенина «Черный человек» // *Филологические науки.* 1996. № 6. С.92-124.

² См., например: *Есаулов И.А.* Поэма А.Блока «Двенадцать» и проблемы границ между русской и советской культурами // *Постсимволизм как явление культуры.* Вып 2. М., 1998. С. 10-17.

С.А. Мартынова

(Владимир)

«ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ» А.А.АХМАТОВОЙ

В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Историко-литературный комментарий к «Поэме без героя» обширен. Философский контекст уяснен недостаточно. Исследователи говорят о нем эпизодически, не всегда связывая свои наблюдения со смысловыми и духовными основаниями ахматовского шедевра. Так, Д.Е. Максимов указал на метафизический характер «Памяти, Совести и Кары» в поэме¹. Св. Коваленко использовала работы Н.А. Бердяева («Самопознание») и Ф.Степуна («Бывшее и несбывшееся») в качестве комментария к произведению. Однако полной картины, определяющей совпадения и расхождения А.А. Ахматовой с философскими (шире - мировоззренческими) идеями символизма и постсимволизма, не существует. Изучение философского контекста «Поэмы без героя» важно не только для истории, но и для теории литературы. Теоретический аспект исследования связан с актуальнейшей проблемой современной филологии - определение мирозерцательного фундамента писателей, «преодолевших символизм», - «неотрадиционалистов» (В.И. Тюпа).

Рассмотрению «Поэмы без героя» в философском контексте мешают два методологических препятствия. Первое - трудность приложения философских идей к словесно-художественному творчеству. И.Б. Роднянская, отвечая на сомнения С.Г. Бочарова по этому поводу, защищает возможность соотнесения литературы и философии: «существуют какие-то наводящие моменты в образности, в тонких структурах поэтики. Главное же - определить исходный момент соотнесения»².

Второе препятствие - характер поэтического мышления А.А. Ахматовой, в котором нет места отвлеченным рассуждениям, умозрительности, «теоретизированию». Однако отказ от «теоретизма» не означает отказа от смысла, своего рода «борьбы за Логос». По словам Д.Е. Максимова, «поэма, не принимая строгую концептуальную форму, оставаясь «бессистемной системой»..., брезжит осознанной истиной»³. Иными словами, в поэме воплотились некие первичные интуиции, представления о мире и человеке, которые сопоставимы с философскими построениями.

Специфика русской философской культуры, однако, устраняет это препятствие. С.Л. Франк выделил в составе русской философии две ветви - академическую и «духовидческую», «пророческую». К последней относятся «люди, которые через внутреннюю духовную борьбу и личный религиозный опыт достигают утверждения какого-либо нового понимания смысла жизни, указывают новые жизненные пути, борются против общественных верований и оценок и проповедуют новые (или старые, но забытые) высшие ценности...»⁴. Большинство отечественных мыслителей начала XX века, подчеркивал С.Л. Франк, относились именно к этому типу.

Философия, взятая в этом своем качестве, необычайно близка поэзии начала XX века - эпохи молодости А.А. Ахматовой. В. М. Жирмунский в статье «Преодолевшие

символизм» констатировал общность религиозного подхода к действительности у символистов и акмеистов (в том числе - Ахматовой), а в то же время отмечал различия в природе их религиозности. Религиозность поэтессы - «твердая и простая вера, ставшая основой жизни»⁶. Тем более интересным становится поиск в тексте поэмы откликов на мистические прозрения, богоискательские настроения своего времени.

Полемические адресаты прямо указаны в «Прозе о поэме». Здесь говорится о карнавализации как важнейшей черте времени, о всеобщей захваченности карнавальной стихией. Карнавал виделся Ахматовой мировоззренческой и поведенческой доминантой эпохи: «Ужас в том, что на этом маскараде были все. Отказа никто не прислал»⁷. Перечень участников маскарада включает не только поэтов, но и деятелей религиозно-философского движения - В.Розанова, Н. Бердяева, В.Иванова. Обратим внимание, что Ахматова помещает в одном ряду философов разных направлений. Точно так же, говоря о поэтах, она не пользуется привычным разграничением символистов, акмеистов и футуристов. И Блок, и Мандельштам, и «добриковский Маяковский» - все стали участниками одного и того же петербургского праздника. Что же позволило поэтессе объединить столь разнородных, казалось бы, гостей маскарада?

Ответ на этот вопрос - в одном из черновых вариантов поэмы. Ахматова намеревалась включить в число гостей из 1913 года греческого бога Диониса⁸. Культ дионисийства объединяет участников «петербургской чертовии». Назвав бога Диониса, Ахматова указала на властителя дум эпохи своей молодости - Ф. Ницше. Ницше и его последователи изображены в «Поэме без героя» как вдохновители дионисийского карнавала, как мыслители, в чьих трудах новая эпоха пришла к своему самоосознанию, самопониманию.

По свидетельству Н.А. Бердяева, в России начала XX века «Ницше воспринимался, как мистик и пророк»⁹. И Г.В. Флоровский отмечает: «Станным образом, именно Ницше многим подсказал идею религиозного синтеза, религиозной культуры»¹⁰. Ницше впервые провозгласил разрушение «аполлонического» принципа индивидуальности как неподлинного. «Восторженность дионисийского состояния связывается с уничтожением обычных пределов и границ существования: «при мистическом ликующем зове Диониса разбиваются оковы плена индивидуации»¹¹. Итогом подмены Аполлона Дионисом стало разрушение, отрицание героя: «герой, высшее явление воли, на радость нам разрушается» (12, с. 121). Дионисийская модель мира предполагает и новое понимание творческой деятельности: «художник... свободен от своей индивидуальной воли и стал как бы медиумом, средой, через которую единый истинно-сущий субъект празднует свое освобождение в иллюзии»¹³; «дионисийский мечтатель видит себя сатиром и затем, как сатир, видит бога»¹⁴.

Проводником дионисийских идей в среде русской либеральной интеллигенции стал Вяч. Иванов. На наш взгляд, исследователи, рассуждая о присутствии ивановского «слоя» в поэме, не принимают всерьез жестких и недвусмысленных отзывов Ахматовой об этом поэте и теоретике символизма: «Вячеслав был не Великолепный и не Таврический (это он сам про себя придумал), а «ловец человеков»¹⁵. В одной из бесед с Д.Е. Максимовым Ахматова говорила: «Вячеслава как критика и теоретика нужно пересмотреть»¹⁶.

В своей поэме Ахматова полемизирует с Вяч. Ивановым как проповедником русского дионисийства. В статьях «Кризис индивидуализма», «Ницше и Дионис» Вяч. Иванов отвергал традиционный индивидуализм и выступал защитником «демонического дублета соборности» (Г.В. Флоровский) - единения в дионисийском опьянении: «Анархия, если она не хочет извратиться, должна самоопределяться как факт в плане духа... Ее истиннейшая область - область пророчесственная: она соберет безумцев, не знающих имени (выделено Вяч. Ивановым - С.М.), которое их связало и сблизило в

общины таинственным сродством взаимно разделенного восторга и вешего соизволения»¹⁷. В статье «Ницше и Дионис» поэт называет немецкого философа «ковачом грядущего»: «Спящие в нас возможности человеческой божественности заставили нас вздохнуть о трагическом образе Сверхчеловека - о воплощении в нас воскресшего Диониса». Говорилось и о служении Дионису как о священном лицедействе: «истинно дионисийское миропонимание требует, чтобы наша личина была в сознании нашем лицом самого многоликого бога и чтобы наше лицедейство у его космического алтаря было священным действием и жертвенным служением»¹⁸. Человеческое богопреемство, полагал Вяч. Иванов, осуществляется за счет отказа от индивидуальной воли, путем «смирения» перед разрушительным и хаотическим началом своего существа: «В этом священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения,...сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге»¹⁹.

Таким образом, было провозглашено новое понимание человеческой личности. В роли собственно личностных качеств выступало то, что не связано с подлинной независимостью человека. Человек осознавался как Протей, по-мефистофельски двусмысленное, ускользающее от определения существо, внутренним изменениям и внешним обличам которого нет числа, границ и пределов. Естественно связать этот процесс с тенденцией к «уничтожению личности» в культуре «серебряного века». М.А. Волошин после встречи с Вяч. Ивановым записал в дневнике: «Нужно уничтожить личность и все мелкое, связанное с ней... Нужно отсутствие лица»²⁰.

А. Блок присутствует в поэме не только как автор «Снежной маски» и «Шагов командора», но и как своего рода пророк новой эпохи. В статье «Крушение гуманизма» (1919) были пересмотрены прежние представления о человеке как существе гуманном, общественном, нравственном. В личности подчеркивались не ее сущностные атрибуты, а действительность и артистизм. Гармоническая личность - это личность, приобщенная к мировому круговращению и космическим изменениям, человек-артист: «Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится ближе к стихии; и потому человек становится музыкальнее»²¹. Человеческая индивидуальность, таким образом, была принесена в жертву безличной стихии. В этой же статье возникло противопоставление двух времен и пространств: «исторического, календарного» и «нечислимого, музыкального». Нет ли в строках ахматовской поэмы - «И его поведано словом, / Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы...», «А по набережной легендарной // Приближался не календарный - / Настоящий Двадцатый Век» - скрытой полемики с двоемирием Блока?

Ахматову можно назвать антиподом Ницше и его русских адептов. В «Поэме без героя» вакхическое шествие гостей превращается в дьявольский маскарад, беснование, «адскую арлекинаду». В «духоте морозной» 1913 года слышится «какой-то будущий гул», устрашающий лирическую героиню. Она предчувствует скорую развязку и расплату: «До смешного близка развязка», «Все уже на местах, кто надо: / Пятым актом из Летнего Сада// Пахнет...». Всеобщее подчинение власти дионисийской стихии изображено Ахматовой как один из актов религиозной трагедии. Корни трагедии - неоязыческие тенденции в культуре эпохи Возрождения, в русской культуре петровского времени, а следствия - трагические события XX века. Революция, сталинизм - это вариации одной и той же дионисийской стихии, прельстившей культурную элиту в «предвоенную, блудную и грозную» эпоху. О поэме В.М. Жирмунский писал: «Апофеоз десятих годов во всем их великолепии и слабости» диалектически оборачивается как суд истории над ее (Ахматовой - С.М.) поколением и ее собственным прошлым»²². Однако герои не желают узнавать себя в зеркале исторических событий: «Словно в зеркале страшной ночи, / И беснуется и не хочет // узнавать себя человек».

Название поэмы, как кажется, тоже связано с ницшеанскими веяниями. Если Ницше и его русские последователи радовались отрицанию героя (т.е., традиционно понятой личности), то Ахматова сожалеет, скорбит об отсутствии подлинного героя среди «ряженных» гостей, беспечно предающихся гибельному веселью. Среди участников маскарада разворачивается своего рода борьба претендентов на роль героя времени, но все они остаются лишь «ряженными» самозванцами. Трагедия дионисийского своеволия дополняется трагедией беззащитности «драгунского корнета» или «Иванушки древней сказки». Он явился на карнавал без маски и - стал его жертвой. Но и этот герой захвачен всеобщим безумием : предпочел героической смерти самоубийство на пороге дома изменившей возлюбленной.

Поэма в которой Ахматова пришла к пониманию своей судьбы и судьбы поколения, оспаривает также идеи «нового религиозного сознания», выдвинутые В.В. Розановым. Св. Коваленко, полагает, что слова «плоть, почти что ставшая духом» - возражение против гностической антитезы «духа» и «плоти», наметившейся у В. Соловьева и Д. Мережковского²³. Но впервые идеи освящения плоти, мистики пола, чувственной любви были высказаны В.В. Розановым. В.Розанов называл догматику христианства «саморазрушением», критиковал историческое христианство как религию смерти, религию Голгофы без Воскресения. Идею освящения плоти В. Розанов проповедовал и в 10-е годы. Вот его рассуждения из «Мимолетного»: «Пол - магическая точка... Т.е. я хочу сказать, что то, что в истории именовалось и именуется «магиею», это в жизни проходит магическими струйками, имеет точкою своего извода, своего исхождения - пол человека»²⁴. А своей работе 1916 года «Из восточных мотивов» В.В. Розанов предстает прямо-таки жрецом египетской богини плодородия Изиды²⁵. Парадоксальным образом бунт В.Розанова против христианства был связан с защитой семьи, домашнего очага, материнства...

«Поэма без героя», как бы откликаясь на это веяние эпохи, пронизана мотивами чувственной любви: на маскараде «все шепчут своим Дианам // Твердо выученный урок»; «смертоносный» сок любви пробуют все, даже «Содомские Лоты»; оживают Афродиты, Елены; дом Коломбины назван «Венериным алтарем». Мотивы чувственной любви окружены в поэме мотивами неподлинности, театральной искусственности, в конечном итоге - лжи: «Этот Фаустом, тот - Дон Жуаном», «Дом пестрей комедьянтской фуры, / Облупившиеся Амуры // Охраняют Венерин алтарь», «Спальню ты убрала, как беседку». Всеобщее безумие «блудной», как она названа в поэме, эпохи ведет не к торжеству жизни (как пророчил В. Розанов), а к гибели и разрушению: уходит из жизни корнет, разрушена любовная идиллия, в исторической перспективе героев ожидает бездомье, горечь изгнания: «Я сама, как тень на пороге/ Стерегу последний уют», «А веселое слово - дома -/ Никому теперь не знакомо», «И изгнания воздух горький/ Как отравленное вино».

В комментарии к «Поэме...» в последнем собрании сочинений Ахматовой Н.А. Бердяев фигурирует как автор «Самопознания». Действительно, поэтесса называла философа «гениальным истолкователем десятых годов», имея в виду отмеченный им «мистический анархизм» эпохи, «дионисическую настроенность», свойственную и деятелям культуры, и участникам революции. Однако никто не обратил внимание на тот факт, что и в самом себе Бердяев находил «тенденции религиозного анархизма» и «нового христианского сознания»²⁶. Бунт против традиционного понимания личности сближает Бердяева-персоналиста с представителями линии «космического прельщения» в русской философии. Программой работы Н.А. Бердяева стала книга «Смысл творчества», вышедшая в 1916 году. В духе В. Розанова - автора легкомысленных софизмов («все «святоотеческое» аевангелично, а все евангельское - асвятотечественно») - Бердяев писал: «Нераскрытость антропологии толкает человечество на путь гуманиз-

ма. Святоотеческое сознание оставляет человека беспомощным в раскрытии его творческой природы», «Христианство как новозаветное откровение искупления, дряхлеет»²⁷. Ницше назван философом «величайшим явлением новой истории», «предтечей новой религиозной антропологии» и даже «искупительной жертвой за грехи новых времен»²⁸. Атрибутами личности у Бердяева стали творчество, свобода, понятие весьма своеобразно: творчество как «абсолютный прирост бытия», свобода как «безосновная основа бытия»⁹. Наконец, мыслитель, пренебрегая заветами исторического христианства, ставил знак равенства между гениальностью и святостью: «Творческий опыт не есть что-то вторичное и потому требующее оправдания, — творческий опыт есть нечто первичное и потому оправдывающее» .

Таким образом, Бердяев отверг необходимость личного подвига и жертвы для творческой личности. Риску предположить, что полемика с бердяевской концепцией творческой личности зашифрована в строчках: «И ни в чем не повинен: ни в этом,/ Ни в другом и ни в третьем... / Поэтам // Вообще не пристали грехи». Бердяевскому образу абсолютно свободного и безгрешного творца Ахматова противопоставляет образ царя Давида, поэта и пророка, в котором гениальность и святость соединились именно благодаря силе покаяния. Этот образ, оставаясь не названным, угадывается безошибочно в строчках: «Проплясать пред Ковчегом Завета // Или сгинути!...». Как известно, при переносе Ковчега Завета в Иерусалим Давид приносил жертвы и скакал перед Господом. Памятью об этом событии стали псалмы 23 и 67. В частности, в 23 псалме Бог прославляется как единственный Царь Славы. Здесь же говорится об условиях истинного Богопознания. Только человек с неповинными руками и чистым сердцем может достичь Сионских высот. «Кто взойдет на гору Господню, или кто станет на святом месте Его? Тот, у которого руки неповинны и сердце чисто...» (Пс 23, 4). Древнее, библейское понимание назначения поэзии (поэт-пророк, равнодушный к славе, несущий свое торжество «по пустыням», «ровесник Мамврийского дуба») было утрачено ахматовскими современниками, строившими свои пророчества на ложных духовных основаниях. Вот почему и поэты, пророки нового религиозного сознания, оказываются органическими участниками «петербургской чертовни», в толпе «ряженных», «краснобаев и лжепророков».

Ахматовские «рассуждения о поэте» и ориентация на царя Давида - идеального поэта (ср. в одном из ранних стихотворений: «Во мне печаль, которой царь Давид // По-царски одарил тысячелетья») возвращают творчеству его исконное предназначение. Это понимание схоже с высказыванием Оптинского старца Нектария о литературе и искусстве. Слова старца Нектария введены в исследовательский обиход М. Руденко³¹, но считаю не лишним повторить их в контексте данной темы: «художнику или поэту нечем особенно гордиться. Он делает только свою часть работы. Напрасно он мнит себя творцом своих произведений - один есть Творец... Но есть и большое Искусство - слово убивающее и воскрешающее (псалмы Давида, например), но путь к этому искусству лежит через личный подвиг художника, это путь жертвы и один из многих тысяч доходит до цели».

Нам ничего не известно о знакомстве Ахматовой с трудами М.М. Бахтина, но сопоставление, хотя бы типологическое, напрашивается само собой. Тема карнавала объединяет «Поэму без героя» с бахтинской книгой о Рабле. Поэма и книга создавались практически в одно и то же время. Но сколь различно отношение Бахтина и Ахматовой к карнавальному диалогу, веселой относительности, маскам! В поэме маскарадная болтовня названа «беспечной, пряной, бесстыдной». Карнавальный диалог в изображении поэтессы - форма бегства от реальности: «маскарадная болтовня» возникает по соседству с близкой гибелью («Гибель где-то здесь, очевидно...»), но герои этого не замечают.

Ахматовское представление о маске как атрибуте карнавала также в корне расходится с бахтинским. Бахтин считал, что «за маской всегда неисчерпаемость и многоликость самой жизни»³². Ахматова же в своей оценке ближе к П. Флоренскому, указывавшему на связь маски с грехом и страстями. Маскообразное лицо в представлении Флоренского (и Ахматовой) - признак человека с «сожженной совестью». Иное дело - «светоносные лики» подвижников, проясняющие в человеке образ Божий³³.

«Поэма без героя» - это уникальный опыт самосознания, уникальное свидетельство «о времени и о себе». За образами поэмы стоят не только конкретные личности и их произведения. Образы поэмы — это *символические лики* эпохи, *ее* *глубинной трагедии*, по своей сути - религиозной. Русские мыслители эпохи символизма и постсимволизма становятся объектом полемики в силу их причастности дионисийству, предва- рившему ужасы XX века, принесшему беды (а то и гибель) многим участникам «маскарада». При этом повествование строится как исповедь, как очная ставка человека с его совестью, в которой преобладают тона сердечного сокрушения и покаяния, плача о своей и чужой духовной слепоте: «Не тебя, а себя казню», «Это я - твоя старая совесть // Разыскала сожженную повесть...». Мотив совести несет в себе очистительное, просветляющее начало поэмы-трагедии. И здесь Ахматова остается верна первородной лирике царя Давида. В свете такой соотнесенности поэма приобретает особую жанровую тональность — это «надгробный псалом» ушедшей в прошлое эпохе (Ср. начало стихотворения «В сороковом году»: «Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит»).

Духовные основания ахматовской поэмы - трагедии - синтез Афин и Иерусалима, платонизма и того предстояния перед Божественным «Ты», которое мы находим в Ветхом Завете, в частности - в книге псалмов царя Давида. Это та самая «простая и твердая вера», которую В.М. Жирмунский в 1916 году усмотрел в стихах Ахматовой и которую так дерзновенно отвергали ахматовские современники в своем порыве к исключительному прямо накануне революции. Другое важнейшее основание - христианский контекст классической литературы, которому Ахматова верна вопреки революционным веяниям эпохи - нищенским и марксистским. Ее позиция созвучна и идеям целого ряда мыслителей-традиционалистов: С.Н. Булгакова («Русская трагедия» и др.), П.А. Флоренского («Иконостас»), А.Ф. Лосева («Диалектика мифа»), И.О. Лосского («Ценность и бытие»), С.Л. Франка, Г.В. Флоровского и многочисленных «китежан» уходящего века. Но это сопоставление требует специального обоснования.

¹ Максимов Д.Е. Несколько слов о «Поэме без героя» // Уч. зап. Тартуского государственного университета. - Вып 680. - Блок и его окружение. Блоковский сборник. VI. - Тарту, 1985. С. 143

² Коваленко Св. Свершившееся и недополненное. Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматова А.А. Собрание сочинений в 6 томах. - Т.3. - М., 1998. -С.434-436

³ Роднянская И.Б. И Кушнер стал нам скучен... //Новый мир. 1999 № 10. С. 206 - 215. С.209

⁴ Максимов Д.Е. Указ, соч. С. 148

⁵ Франк С.М. Русская философия конца XIX и начала XX века // Франк С.Л. Русское мировоззрение. - СПб., 1996 С. 646.

⁶ Коллизе В.Е. Русская литература начала XX века в трудах В.М. Жирмунского 1914-1921 гг. // Постсимволизм как явление культуры. Вып.2 - М., 1998. С.50.

⁷ Ахматова А. А. Собрание сочинений в шести томах. - Т.3. Поэмы. Pro dome mea. Театр. - М., 1998. С.266.

⁸ Там же. С.630.

⁹ Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // О России и русской философской культуре. - М., 1990. - С.246.

¹⁰ Флоровский Г.В. Пути русского богословия. - 3-е изд.. - Париж, 1983. С.453.

¹¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения в 2 томах. - Т.1. - М., 1990. - С.82, 117.

¹² Там же. С.121.

¹³ Там же. С.75.

¹⁴ Там же. С.86

¹⁵ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие / Пер с англ. Дневники, воспоминания, письма А.Ахматовой. - М., 1991.С.224-225.

¹⁶ Максимов Д.Е. Указ. соч. С. 146.

¹⁷ Иванов Вяч.И. Кризис индивидуализма. Ницше и Дионис // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. - М., 1994. С.24

¹⁸ Там же. С.34.

¹⁹ Там же. С.29.

²⁰ Волошин МА. Автобиографическая проза. Дневники. - М., 1991. С.205.

²¹ Блок А.А. Крушение гуманизма // Блок А.А. Собрание сочинений в 8 томах. - Т.6. - М.-Л., 1962. С.114.

²² Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. - М., 1973. С. 147.

²³ Коваленко Св. Свершившееся и недоовоплощенное. Поэмы и театр Анны Ахматовой // Ахматова А.А. Собрание сочинений в 6 томах. -Т.3. - М., 1998. С.432.

²⁴ Розанов В.В. Собрание сочинений. Мимолетное -М., 1994. С.57.

²⁵ Розанов В.В. Из восточных мотивов // Розанов В.В. Собрание сочинений. В мире неясного и нерешенного. -М., 1995. -С.339-424

²⁶ Бердяев Н.А. Самопознание. -М., 1991. С.157, 158.

²⁷ Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства в 2 томах. -Т.1. -М., 1994.-С.104-171.

²⁸ Там же. С. 105-106

²⁹ Там же. С.131

³⁰ Там же. С.163.

³¹ Руденко М.С. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой // Вестник МГУ. Серия 9. Филология 1995. №4. -С 68

³² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья. - М, 1990 С 48

³³ Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский ПА Иконостас: Избранные труды по искусству - СПб, 1993.-С.32-33.

В.Е. Хализев

(Москва)

ПЛАТОНОВ-МЫСЛИТЕЛЬ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЕМУ ФИЛОСОФИИ (О «ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ» ПИСАТЕЛЯ)

Недавно опубликованные «Записные книжки» Андрея Платонова находятся в одном ряду со сравнительно недавно увидевшими свет ранними работами М.М. Бахтина, дневниковыми записями и письмами А.А. Ухтомского, дневником М.М. Пришвина. Эти тексты, являющиеся плодом независимого философствования в крайне неблагоприятных условиях, принадлежат особой ветви литературы, которую можно назвать подобной: предавать бумаге суждения, несовместимые с агрессивно насаждавшейся идеологией, было небезопасно. Знаменательно заглавие платоновской тетради 1936 года: «Записная книжка чужих идей, мыслей и разговоров»¹. В этом же ряду - созданные в 1930-40-е годы труды С.А. Аскольдова, А.А. Золотарёва, А.А. Мейера, ряд работ А.Ф. Лосева, публикация которых оказалась задержанной на несколько десятилетий.

Записи Платонова запечатлевают его миро- и жизнеотношение (в том числе - понимание своей современности) с гораздо большей отчётливостью и полнотой, нежели прижизненно публиковавшиеся или предназначавшиеся для печати тексты (как художественные, так и иные). И они являются бесценными свидетельствами о взглядах писателя, своего рода ключом к пониманию его художественных произведений, где много недомолвок и умолчаний.

Наиболее интересными представляются суждения Андрея Платонова о том, чего он не приемлет и что отвергает (в аспекте как нравственно-философском, так и исторически конкретном). Последовательно негативное отношение писателя вызывают прежде всего рационалистическая отвлечённость мышления, самодовлеющий интеллектуа-

лизм. Мысль, «не парная с чувством», есть «ложь и нечестность» (259). Платонов весь — ма критичен к интеллекту, отрывающемуся от насущного здесь и сейчас поступка: во — просы становятся мучительными, «когда не исполняешь главного долга в эту минуту» (267); «Мудрость только в прямых действиях, а не в рассуждениях и не в логике» (278) — Всё это сродно словам Пришвина о «засмысливавшейся» интеллигенции, раннего Бах — тина — о «роковом теоретизме», Ухтомского — об опасности «доктрин и теорий», кото — рые «замыкают слух и сердце к конкретной жизни»². В 1920-40-е гг. подобные сужде — ния знаменовали неприятие всяческого утопизма, прежде всего — радикально — революционного.

Другой объект отвержения у Платонова — это самоутверждение человека на пу — тях авантюризма и маска как средство для достижения успеха. Писатель ставит аван — тюрзм в один перечислительный ряд со словами «жульё, ловкачество, враньё, стихий — ное самовосхваление» (143). Не в чести у него проявленная напоса, из самолюбия хра — брость (240). Под подозрение парадоксальным образом попадают даже «ум и талант», вв которых ему видится «что-то скверное» (227). К началу 1930-х гг. относится следую — щая запись: «Каждый человек с детства вырабатывает в себе социальную маску, чтобы гарантировать себе наибольший успех. Уже с детства человек впадает в уродство... Что если б человек был без маски! Как хорошо!» (100). В подобных суждениях Платонова ясно ощутимы его последовательная «антиэлитарность», несовместимость его мироот — ношения с романтико-символистским жзнетворчеством, внутреннее родство с Л. Тол — стым и Чеховым, а также с уже названными современными ему мыслителями.

Платонов, далее, активно не приемлет (здесь — точка схождения с Х. Ортегой-и — Гассетом и М. Маклюэном) омассовлённое сознание современного человека, его еле — пую подчинённость воцарившимся в обществе стереотипам мышления. Вот две записи 1934 года (когда, заметим, состоялся 17 съезд партии, страшный своими последствия — ми, и был убит С.М. Киров): «Жизнь наполнена ложными событиями, и настоящие со — бытия — неизвестны» (148); «Всемирная сенсация — не есть ли подлинная общественная душа человечества? Человечество! Оно сплочено страстью к сплетне» (130). Последние — фразы ныне естественно воспринять как предвещающую критику общественного созна — ния телевизионной эпохи.

Социально-критическая мысль Платонова обращается к современности и впря — мую. Страстно отвергается творящееся не только в стране, но и в мире как целом: «Что» за гнусь появилась на земле? ... Боже мой, дай моему сердцу силу. Уйду я, уйду отсюда но куда — ведь некуда!» (140); «Мы, весь мир, попали в страшную ловушку, в мёртвый тупик» (147-148). Обе записи — 1934 год. Три года спустя сказано: «Добро в человеке живёт еще по инерции» (205). В начале Отечественной войны говорится, что «развитие материальной цивилизации», ознаменовавшееся «тюрьмами, лагерями, войнами», слу — жит тому, чтобы «ликвидировать, уменьшить человеческий дух, сделать человечество — покорным, податливым на рабство» (218). Тогда же записаны слова о «ядовитых, страшных силах диктатуры» (231).

Достойны пристального внимания относящиеся к тридцатым годам суждения Платонова о событиях 1917 года и их следствиях. Говорится о двух замыслах револю — ции: первоначальном, который писателем сомнению не подвергается, и реально осуще — ствлённом, имеющем «литературное происхождение»: со временем «литераторы и ли — тература возобладали и придали революции порочную эволюционную бесконечность» (150). Революция литературного происхождения «была задумана в мечтах и осуществ — ляема [первое время] для исполнения самых никогда не сбывшихся вещей» (171). Сбы — лось же иное: пролетариат «завоевал власть» для «удивительной формации буржуазно — аппаратной демократии», и в этом «горе человека великого времени», ибо «чистый свет мира» в революции оказался превращённым в бред (82; 1931 год). Возник, записывает

ся в 1934 году, социализм, «забронированный от действительности своим восторгом, своим самодовольством, своим превосходством» (113-114). И - страшная итоговая фраза того же года: «Как быстро, боже мой, всё совершилось - и ни к чему» (147).

Так вырисовываются контуры того, от чего себя писатель решительно отделял и чему с беспрецедентным мужеством противостоял - духовно, интеллектуально, всей своей писательской деятельностью. Мало кто в 1930-40-х гг. отважился доверять «подобыскной» бумаге мысли, столь радикально расходившиеся с официальной идеологией. Быть может, даже никто, кроме Андрея Платонова. Приведенные суждения писателя, исполненные социально-критической энергии, мы полагаем, в состоянии высветить смысловые подтексты его художественных произведений - то в них, что не могло найти прямого выражения.

В записных книжках писателя неизменно присутствует миро- и жизнеутверждающее начало, которое нередко игнорируется литературоведами, считающими Платонова абсолютным пессимистом и чуть ли не апологетом смерти³. Не отваживаясь на разговор о религиозности писателя, приведём, однако, его парадоксальное суждение (1944) о Боге, святости и божественном: «Бог есть необходимое и скоропреходящее в существе, непохожее ни на что, ни на кого, исчезающее и дивное. Святость есть утрата жизни и божественного» (250). И, заметим, что для Платонова насущны по меньшей мере два звена триады апостола Павла (вера, надежда, любовь). Он отвергает любовь как сотворение кумиров, как слепо-восторженное поклонение кому-либо, характеризуя такую любовь как «перекалывание ответственности на другого, а самому право быть пустым» (157). Но подлинную, неискажённую любовь - любовь к ближнему Платонов считает высочайшей ценностью: «Пока я люблю и могу любить, не может быть, чтобы было плохо на земле, да и не будет плохо» (274). О себе как писателе он говорит: «Могу обнадёжить все души людей» (218). Любовь, как видно, связывается писателем с надеждой. Предмет такой любви - земная, прежде всего человеческая реальность, «вещество существования», «жизнь, растущая и тоскующая от своего недостатка» (119).

Сосредоточенный на неисчислимых страданиях своих современников и считавший мучения неистребимой гранью реальности, Платонов в то же время признавал, если можно так выразиться, и онтологические права радости. К 1921 году относится запись в духе Ф. Шиллера: «Жизнь имеет базисом свободную игру и радость» (17). Позже, во второй половине 30-х годов писатель высказался на ту же тему осторожнее: «Мученье - первая категория жизни, вторая - радость» (266). Существо извечно доступной человеку радости обозначено следующими словами: «Питай свою душу подвигом [и не ожидай] (вероятно, имелось в виду воздаяние за подвиг. - В.Х.) и не будешь голоден по наслаждению» (250).

Суждение А.А. Ахматовой о том, что у Пушкина «слабый всегда прав»⁴, вполне применимо и к Андрею Платонову. Как своего рода программа писателя в пору его творческой зрелости (начиная с середины 1930-х гг.) читаются фразы о том, что «культура произошла от самых гонимых, робких людей...от тяжести условий» (139); о том, что люди живут «чувством тихой привязанности друг к другу» (238); о том, что «всё божественное - самое будничное, прозаическое, скучное, бедное, терпеливое, серое, необходимое, ставшее в судьбу» (250). Именно таковы, как правило, не только персонажи платоновской прозы, но воссоздаваемая в ней природа⁵. В суждениях Платонова о приоритете будничного и обыкновенного над всем исключительным и эффектным - смысловая переключка и с Пушкиным 30-х годов («Домик в Коломне», помыслы Татьяна восьмой главы романа в стихах об её утраченном прошлом, Евгений в «Медном всаднике», Гринёвы и Мироновы в «Капитанской дочке»), и с В.В. Розановым, и с Н.С. Арсеньевым, который считал фундаментом культуры «ткань жизни», насыщенную

творческими воздействиями и наследуемую от поколения к поколению⁶, и с А. Швейцером, обосновавшим этику благоговения перед жизнью.

Подобно этим мыслителям, главное же - Н.Ф. Фёдорову, Платонов *был* убеждён, что человечеству необходимы память о своём прошлом и опора на опыт предков: важно, чтобы «люди вспомнили забытое, необходимое» (121); «Мы поднимаемся на прахе своих отцов» (147). Отдельная запись: «Вспоминай!» (193). И ещё: «Но вся тайна - что у нас народ хороший, его хорошо «зарядили» предки. Мы живём отчим наследством, не проживём же его» (271). Этот культурный (можно сказать, почвенный) традиционализм Платонова, естественно, мог проявляться в его произведениях лишь опосредованно, подтекстово. И уж вовсе невозможна была в художественной прозе писателя тема старообрядчества, о котором 1934 году была сделана следующая запись: «Старообрядчество, это серьёзно, это всемирное принципиальное движение; причём - из него неизвестно, что могло бы выйти, а из прогресса известно что» (139). Утрату памяти о прошлом, характерную для подавляющего большинства его современников, писатель считал роковой и губительной. Вот запись 1930-го года: «Типичный человек нашего времени: это голый - без души и имущества, в предбаннике истории, готовый на всё, но не на прошлое» (42).

В этой цепи суждений Андрея Платонова просматриваются переклички с идеями крупнейших западноевропейских мыслителей, действовавших в те же 1930-е гг. Так, Ортега-и-Гассет в предисловии к «Восстанию масс» писал, что преemptивность отличает человека от животного, что право на неё и на непрерывность ныне грубо попираются: современный массовый человек, у которого «заблаговременно отбита историческая память», а потому нет «нутра», несёт Европе «удушливое однообразие»⁷. А. Бергсон в книге 1932 года утверждал, что «человечество томится... под тяжестью осуществлённого им прогресса» и что на смену гонке за удовольствиями и материальными благами должно прийти время обращения к тому прошлому, когда люди обходились без излишеств: необходимо проявить усилие и упростить жизнь с такой же энергией, как она ныне усложняется⁸.

Из сказанного следует, что Платонов-мыслитель принадлежал ветви западноевропейской и русской философии первых десятилетий XX столетия, которая принципиально отличалась от ницшеанства, марксизма, прагматизма, экзистенциализма и всем им противостояла. Это течение философской мысли, поныне не очень-то замечаемое, на наш взгляд правомерно назвать (вслед за Вл. Соловьёвым и М.М. Бахтиным) нравственной философией, или нравственно ориентированной философией жизни⁹. Представители этой ветви философии - М. Шелер, А. Швейцер, Д. Бонхёффер, А. Бергсон (поздний), Э. Мунье, Х. Ортега-и-Гассет, а также наши соотечественники, работавшие как за рубежом (П.А. Сорокин, Н.О. Лосский, Н.С. Арсеньев), так и в советской России (М.М. Бахтин как теоретик поступка, А.А. Ухтомский, М.М. Пришвин). Эти мыслители были убеждены, что человек призван прежде всего к творческому соучастию в непосредственно близкой ему реальности, где есть место и противоречиям, и неоспоримым ценностям. Не последнее место в их ряду занимает Андрей Платонов.

¹ *Андрей Платонов. Записные книжки. Материалы к биографии. Составление, подготовка текста, предисловие и примечания Н.В. Корниенко М., 2000 С. 179. Далее отсылки к этому изданию даются в тексте (указывается страница).*

² *Ухтомский А.А. Интуиция совести СПб., 1996. С. 255.*

³ В рецензии на издание «Записных книжек» утверждается, что Платонов «ставит знак равенства между бытием и небытием». И даже говорится (в манере поверхностно усвоенного постмодернизма), будто бы для писателя «живые против мёртвых - дерьмо» (*Касаткина К. Неосуществимая истина // Новый мир, 2000, № 9 С. 223*) О тотальном жизнелюбии, якобы присущем Платонову, см. также: *Карасев Л.В. Движение по склону (пустота и вещество в мире А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2 М., 1995.*

⁴ Асмадова А.А.. Сочинения в двух томах Т. 2. М., 1990. С. 143.

⁵ См. статью С. А. Кузнецовой в настоящем издании.

⁶ Арсеньев Н.С. Из русской культурной и творческой традиции. Frankfurt am Main, 1959. С. 9-13.

⁷ Ортега-и-Гассет Х. В гуще грозы // Иностранная литература, 1998, № 3. С. 241-246.

⁸ Берсон А. Два источника морали и религии. М., 1994. С. 346,324,334.

⁹ Хализев В.Е. Теория поступка М.М. Бахтина в контексте философии XX века // In honorem Сергея Бочарова. (В печати)

С.А. Кузнецова

(Москва)

ПРИРОДА И ЧЕЛОВЕК В РАССКАЗАХ А.ПЛАТОНОВА (1936-1939 гг.).

А.Платонов, говоря о природе и общении с ней человека, противопоставляет свое видение преобладающим в литературе установкам на ее поэтизирующее возвышение. Мир природы в его произведениях — будничнейший, прозаический, приближенный к однообразной повседневности. Здесь творчество писателя предварено и пушкинским «Румяный критик мой...», и тючевским «Эти бедные селенья, / Эта скучная природа. ...», и лирикой Н.А.Некрасова («Несжатая полоса» и многое другое).

«Жизнь, растущая и тоскующая от своего недостатка...»¹, — эти слова писателя (1933 г.) о голодающем мальчике вполне могут быть адресованы и платоновской природе. И более поздняя запись: «Люди и животные одни существа; среди животных есть морально даже более высокие существа, чем люди. Не лестница эволюции, а смешение живых существ, общий конгломерат» (255).

Животный мир — более целостный, правильный, чем человеческая реальность, менее подверженный искажению. Здесь переключка А. Платонова с Вл. Ходасевичем как автором известного стихотворения «Обезьяна». Писатель говорит главным образом о домашних или одомашненных животных, образы которых как эпизодические либо сквозные присутствуют практически во всех рассказах этого периода. Животные поддерживают человеческое в человеке, избавляя его от одиночества. Вот раздумья отца главного героя рассказа «Река Потудань»: «Придется, видно, ему, старику взять к себе хоть побирушку с улицы — не ради семейной жизни, а чтобы вроде домашнего ежа или кролика, было второе существо в жилище, пусть оно мешает жить и вносит нечистоту, но без него перестанешь быть человеком». Люди в своей привязанности к домашним питомцам становятся чище и светлее. В то же время животные бескорыстно служат человеку.

Особую значимость в художественном мире А. Платонова обрел образ коровы. Он встречается в ряде произведений как эпизодический и становится центральным в одноименном рассказе. С этим животным связаны такие высоко ценимые писателем качества, как неумение делать что-то для себя, дар существования только для других, не требующее чего-то взамен служение, выполнение своего каждодневного долга. Образ коровы связан с терпеливым материнским началом. У нее «нежадный рот» и «большое худое тело, которое было таким, потому что всю свою силу корова не собирала для себя в жир и мясо, а отдавала ее в молоко и работу». Корову импонирует писателю постоянством и чувством привязанности к своему малому миру. В своем горе она безутешнее и слабее человека. Когда у нее отняли теленка, «свое горе она не умела в себе утешить ни словом, ни сознанием, ни другом, как это может сделать человек».

Понимая полезность животного, благодарностью и любовью отвечает корове другой главный персонаж рассказа — мальчик. Человек и животное здесь подобны друг другу. Это не властелин и раб, не победитель и побежденный, а равные друг другу существа, способные к любви и привязанности, обреченные страдать и сострадать и в

этом отношении слабые. Подобный тип связи между живыми существами ценится писателем очень высоко.

Не менее важен в рассказах А. Платонова образ воробья. Как отметила Н.В. Корниенко, в творчестве писателя: «...воробей занимает необыкновенно высокое место» (381). Присутствие его в ряде произведений, а порой и выдвижение на авансцену этой обыкновенной, маленькой, суетливой птички - своеобразный «ход» писателя против образа сильной и гордой птицы в духе символизма или романтической традиции. Здесь еще раз сказалось стремление автора к обыденному, не возвышающемуся над действительностью, реальному, земному, что присуще классическому реализму и пост-символистской литературе двадцатого века.

Воробей мал, тяготеет к земле и к ней привязан, но в то же время необъяснимым образом не терпит какого - либо стеснения, не может жить без свободы, если так можно выразиться, в бахтинском, а не бердяевском ключе, осуществляемой в малом, близком мире, а не в парении духа на высотах, недостижимых для всех других. Герой рассказа «Глиняный дом в уездном саду» недоумевает, почему воробьи умирают в клетках. И здесь дает о себе знать платоновское понимание свободы, доступной слабому, но беспокойному (сродни воробью) и упрямому человеку: «даже соловьи живут в клетках и орлов приручают..., зачем ему свобода, когда он летает в длину на один аршин и проживает свою жизнь на двух соседних дворах?» Если склонный к скитальчеству герой рассказа считает такую свободу бессмысленной и ненужной, то для автора она, напротив, имеет цену максимально высокую. Как будто бы слабая, а по сути выносливая, пусть лишенная красоты, но свободная птица - воплощение представлений писателя о нравственном.

Очень важен в произведениях писателя мир растений. Эти «...самые благородные существа на свете» (251) сродни человеку. Любимые персонажи А. Платонова подобны растениям. Между старухой - главной героиней рассказа «Родина электричества» и растениями - портретное сходство. У старухи «облысевший череп», земля в рассказе - «сухая и лысая». Как и героиня, растения в изнеможении.

В художественном мире писателя разделяются окультуренные (рожь, пшеница) и неокультуренные растения. Первые: пшеница, рожь - связаны с представлением о верхе. А. Платонов пишет о «высокой ржи», о «ржанных, возвышенных полях»: «по обочинам широкой июльской дороги росла высокая рожь, уже склонившая голову назад, к земле, точно колосья почувствовали утомление от долгого лета». Как видно, злаки обречены на трудное существование, хотя они и более сильные.

О сорной траве в произведениях писателя говорится более часто и настойчиво. Эта непритязательная, безвидная растительность (один из парадоксов его творчества) - близка, понятна и сродни автору, хотя она и паразитирует, мешает расти полезным культурам и от нее один только вред. «В этих же посевах с терпением росли купыри, репей, бледные цветы «златоуста», ...и прочие плевелы, которыми всегда зарастает земля во время действия сухих стихий». В никудышной, вредной, без видимой пользы растущей траве много от человеческого характера и судьбы. Образы травы, неухоженных цветов, кустарника, бурьяна являются сквозными в рассказах писателя. Очень часто в описаниях пространства звучит слово пустошь. По словарю С. И. Ожегова - это «невозделанный участок земли, заросший травами, мелким кустарником...»². Сорная трава слаба (У А. Платонова нет образов сильных растений), но упряма, вольна расти там, где ей захочется, лишенная ухода, заботы и внимания. В непритязательности и свободе травы есть много общего с образом воробья.

А. Платонова интересуют не только живые, но и умершие растения, которые подобны изначально неживой природе. В этой связи звучит мотив смерти, праха, тлена. Мальчик (рассказ «Семен») «забывается в долгом путешествии среди соломинок, сора,

камешков», другой герой этого же рассказа «ищет... в неизвестных мертвых предметах какого-либо родства себе, привязанности и взаимного горя одиночества».

Обращаясь к неживой природе, А. Платонов особое внимание уделяет земле – будь то чернозем или глина. В «Записных книжках» мы читаем: «...земля плоть народов, первая ценность» (251). И еще: «Червь обрабатывает чернозем, червь – низшее существо – равен высшему» (219). Мотив слабой и беззащитной земли, требующей бережного отношения, звучит в рассказе «Свежая вода из колодца». Главный герой, копая колодец, с любовью и заботой разговаривает с «земным веществом», просит претерпеть временную боль, причиняемую работой человека», ведь «глина тоже добрая и все мы вместе живем». Здесь многозначительная переключка с М.М.Пришвиным в дневнике которого за 1925 г. сказано «Только я сам, действительно близкий к грубой материи своей родины, могу преобразовать ее, поминутно спрашивая: «Тут не больно?», и если слышу «больно», ощупываю в другом месте свой путь»³.

Природа, какой ее воспринимал и переживал А. Платонов – это явление в мире Божественного начала. Земля, небо (которое у писателя сродни земному пространству: «смутное», «подернутое серой наволочью»), былинки, засохшие листья, все мертвое и прошедшее, бедное и обделенное (сюда же относятся образы сорняков, коровы, воробья) – опалено Божественным дыханием, которое не в красоте и силе, а в несчастье и забвении. Об этом А. Платонов писал в своих «Записных книжках»: «Все Божественное – самое будничное, прозаическое, скучное, бедное, терпеливое, серое, необходимое, ставшее в судьбу и внутренне согласное со всякой судьбой» (250). Именно такова природа в его произведениях.

¹ Платонов А. Записные книжки. М., 2000. С.119. Далее отсылки к этому изданию даются в тексте (указывается страница).

² Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1990. С.631.

³ Пришвин М.М.. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1996. С.158.

И.П. Смирнов

(Мюнхен/Констанц)

ОБЩЕСТВО, КОТОРОГО (ЕЩЕ) НЕ БЫЛО: ПОСТСИМВОЛИЗМ И СОЦИАЛЬНОСТЬ

1. Стремление эстетической культуры постсимволизма заново начать всю человеческую историю нашло себе фактическое подтверждение в большевистской революции, запланированной в виде небывалой, нарастающей (от уже завоеванных демократических свобод к диктатуре пролетариата) и мирообъемлющей. Подобно тому, как в художественной практике постсимволизма подрывались принципы, конституирующие искусство (что хорошо изучено), в революционной упразднились основания, на которых зиждется любой общественный порядок. Экстремальному самоотчуждению искусства (ср. формалистскую теорию остранения¹) в первом случае соответствовала во втором импловивная, рушащаяся вовнутрь социальность, которая никак не могла выразиться ни в какой твердой форме и которая развернулась поэтому в серию разнообразных попыток осуществить себя по эксплананде – в не достигающий конечной цели процесс, то обострявший (военный коммунизм), то ослаблявший (нэп) беспрецедентность ситуации. Кульминацией этой парадоксальной социодинамики стал сталинизм. В известном смысле: своим влиянием на ход мировой *истории* в XX в. (прежде всего на партийную борьбу в странах Западной Европы и американского континента) Россия была обязана тому обстоятельству, что она явилась социопространством бесперебойно совершающихся *событий*. Если у нынешнего виртуального общества, эксплуатирующего ресурсы cyberspace² а, и отыскивается предшественник в неэлектронном мире, то

такovým следует считать, как это ни неожиданно, социальность советского образца (ср. хотя бы смену имен и фамилий в пореволюционной России и произвольный выбор идентичности, совершаемый теми, кто коммуницирует в Интернете)².

Если в норме общество автореферентно и тем самым выделено из среды и отграничено от нее (о чем множество раз писал Никлас Луманн), то советский строй на протяжении своего развертывания предпринимал все возможное, чтобы аннулировать внешние по отношению к нему мир, будь то «покорение» и лысенковское очеловечивание природы или экспансионистская нивелировка того социокультурного контекста, который образовывали страны, сопредельные с ленинско-сталинским государством. Неотчлененное от Другого, от среды, пореволюционное общество явилось, стало быть, несамодостаточным, не способным к воспроизведению, сохранению себя. Теряя автореферентность (автоидентифицируемость) в пространстве, оно было спроектировано и во времени как лишь переходное к высшей фазе исторического развития человечества.

В сталинскую эпоху подорванная самосоотнесенность советского социума приняла сугубо негативный вид, вылившись в массовый террор, жертвой которого мог пасть каждый вне зависимости от занимаемого положения. Тогда как классические теории наказания (Эмиля Дюркгейма, Питирима Сорокина и др.) исходят из того, что репрессивные санкции, проводимые обществом, солидаризуют его и способствуют выработке единого целостного коллективного сознания, сталинские карательные меры были направлены на упразднение социальности как таковой, в любой ее индивидуальной манифестации, включая сюда и экзекуторов. Вождь, регулярно подозревавший, что заговорщики покушаются на его жизнь, мыслил себя также как одного из тех, кто мог, когда угодно, быть убитым. Slavoj Žižek («Grimassen des Realen. Jacques Lacan und die Monstrosität des Aktes». Köln, 1993) понял работу гильотины как результат того, что якобинцы старались держать пустым место персональной власти ради торжества демократии. Что касается русской революции, то она, расходясь с французской, обращала свой террор и против верхов, и против низов общества.

Anthony Giddens («Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis». London, Basingstoke, 1979), видимо, вполне справедливо полагал, что социум «структурируется» в силу того, что он так или иначе дуален (начиная с первобытной фратриальности). Эту дуальность, представляющую собой необходимое условие для интеракций любого рода, сталинизм устранил, поставив во главу угла своей идеологии тезис об «усилении классовой борьбы при приближении к социализму». Двоичное упорядочение социальной жизни выражается среди прочего и в том, что она распадается на официальную и приватную сферы. Капитализм отождествил первую из них с трудовой деятельностью, а вторую с семьей. Советский строй по мере развития, бесспорно, озабочился укреплением семьи, однако она при этом пропиталась этатизмом и перестала быть прибежищем частноопределенности. Мало сказать, что недуальное, слабо дифференцированное общество энтропийно (и потому то и дело впадает в панику, как, например, летом 1941 г. или во время похорон Сталина). К этому следует добавить, что свой *modus vivendi* оно способно обрести, только трансцендируя недостающую ему дуальность, т.е. пребывая в неизбывной конфронтации («холодной» или «горячей») с другими странами, с социальностью, не тронутой порчей, с остальным миром.

В «Государстве и революции» Ленин предсказывал, что в планируемом им государстве-синдикате не будет доминантных и зависимых социальных позиций («все научатся управлять»)⁴. Используя статистические данные, Питирим Сорокин констатировал в своем труде о русской революции («The Sociology of Revolution», 1924), что она, действительно, превратила социальные роли во взаимозаменяемые, так что от лица, принимавшего на себя новую для него общественную функцию, более не требовалось

овладевать специальной, соответствующей достигнутому положению компетенцией. Не следует, однако, думать, что такая дисквалификация ролевой организации (в иных - постмодернистских-терминах: хабитуса (Пьер Бурдьё), рамочного поведения (Эрвинг Гофман)) имела место только в то время, когда уничтожался *status quo ante*. Произвольной ресоциализацией индивидов позднее увлекался и Сталин (так, от него исходила инициатива набирать дипломатический корпус из инженеров). Аналогично: в период так называемого высокого тоталитаризма были смазаны и различия, обычно специфицировавшие возрастные группы (откуда, к примеру, культ детей-героев). Социализация достигала максимума, фиксируясь в коллективной памяти, тогда, когда индивиды героически жертвовали свои жизни на благо отчизны или физически растрачивали себя в непомерном трудовом энтузиазме. Социализация несла в себе Танатос. Сформировав номенклатуру, т.е. некое подобие того, чем была в традиционном обществе группа лиц, наделенная статусом (который престижен сам по себе, тогда как при разыгрывании ролей ценятся персональные заслуги, ангажированность их исполнителей), Сталин в то же время производил почти не прекращающиеся чистки и обновления государственно-партийного аппарата (следуя в этом за Лениным, не терпевшим чиновничества).

Социум с подточенными устоями естественным в данном случае образом тяготел к тому, чтобы интегрировать в себе антисоциальные элементы (путем, скажем, амнистии, которую Берия объявил уголовным преступникам сразу после смерти Сталина, или того поощрения незаконного обогащения, которое практиковал Брежнев относительно членов своей семьи и приближенных).

Было бы не трудно расширять и расширять список тех фундаментальных категорий социологии, которые оказываются не применимыми или негативно применимыми к советскому строю (закономерно, что и само обществоведение в конце концов было изъято из обращения в нем). Я ограничусь здесь только еще двумя замечаниями:

а) Наряду с тем, что советское общество возникало из ломки начал, конституирующих в норме социум, оно также симулировало релевантность для него ценностей, характеризующих те или иные виды обычной коллективной жизни (сюда относятся, в частности, учрежденные Сталиным выборные, как будто репрезентирующие волю народной массы должности, на самом деле, зарезервированные за «назначенцами», или пародирующие *contract social* договоры о соревновании между промышленными предприятиями).

б) На первый взгляд может показаться, что хотя бы институциональная структура советского общества была укоренена в традиции (прежде всего, российской монархии). Однако при ближайшем рассмотрении и этот план нового и невозможного социума, выступавшего как своего рода *work-in-progress*, обнаруживает черты патологии. Государственные институты дублировались партийными, т.е. бытовали как не внушающие к себе общественного доверия. (Ввиду того, что членство в партии было для государственных служащих высшего ранга обязательным, здесь не приходится говорить о социальной дуальности в смысле Гидденса). В свою очередь партийные инстанции подвергались назойливому надзору со стороны ЧК-ГПУ-НКВД (начавшемуся еще при Ленине, как об этом свидетельствовал немецкий журналист русского происхождения Г. К. Попов («Tschecha. Der Staat im Staate. Erlebnisse und Erfahrungen mit der russischen Auszerordentlichen [sic!] Remission». Frankfurt am Main, 1925), которого в 1922 г. вербовали в тайные агенты для слежки за Радеком, Чичериным и другими большевистскими лидерами). Разного рода секретные инструкции, которыми обязаны были руководствоваться советские чиновники, урезывали коммуницирование органов исполнительной власти с населением: медирующее назначение бюрократии (ее суть) было тем самым в значительной степени обесценено. Ночной режим работы госаппарата, угодливо подстраивавшегося под распорядок дня Сталина, также отрывал бюрократию от масс. Мир

институций не мог обрести стабильности - он периодически реорганизовывался и к тому же терял свои кадры (во время Большого террора особенно ошутимый персональный урон понесли, как известно, Наркомат тяжелой промышленности, НКВД и офицерский корпус).

Невозможное, но тем не менее функционировавшее советское общество держалось на том, что оно, отменяя конституенты, без которых не обходится социальная жизнь, производило время от времени частичную отмену отмены⁵, достигшую предела при Горбачеве (там, где царит негация, она легко и неизбежно удваивается).

3. Как отреагировало постсимволистское искусство на предвосхищенные им большевистские эксперименты? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно учесть, что духовная культура, создаваемая в каком-либо ареале, представляет собой, вообще говоря, антропологическое, доступное для всевосприятия дополнение к данной, локально значимой общественной практике. Искусство вместе с прочими составляющими духовной культуры питается местным социальным опытом в его конкретности, который оно, однако, сублимирует до потенциально общечеловеческого достояния. Эстетическая деятельность, таким образом, компенсирует специфичность, неполноту этого опыта.

В советских условиях искусству (речь пойдет о художественной словесности) пришлось признать, что определившая их социальная «небывальщина» (словечко Пастернака) не возвышаема до общечеловеческих ценностей (в литературном изображении носитель таковых либо обречен на гибель, либо расстается со своими убеждениями ради участия в классовой борьбе или признания ее правоты)⁶. Свою компенсаторную функцию литература выполняла при этом за счет того, что старалась, особенно начиная с середины 1920-х гг., найти для расстроенной социореальности ту или иную социальную же комплементарную замену⁷. Путь, предначертывавшийся словесным искусством, вел (в расплодившихся в сталинскую эпоху исторических романах) из настоящего в дореволюционное прошлое России, из катастрофической и непредсказуемой социодинамики в неколебимую социостатику (рисовавшуюся тоталитаристскими идиллиями), из своей страны в чужую, капиталистическую (таков был американизм Литературного центра конструктивистов), из мира, где стертые ролевые различия, в такой, где отдается должное профессионализму (ср. хотя бы тему трудового мастерства у Платонова), и т.п. или оказывался - в случае обэриутов-чинарей - по преимуществу путем критики, на котором тайно абсурдные общественные отношения перевоплощались в явные. Советская литература как никакая другая была социальным феноменом.

Еще одна установка художественного письма, возникшего по ходу борьбы Сталина с внутрипартийными соперниками и развивавшегося после одержанной им победы, состояла в том, что литература осознала себя в качестве фактора, стабилизирующего общество вслед за происшедшими в нем социальными потрясениями или опустошениями, вызванными войнами. При такой нацеленности словесное искусство рисовало вхождение в общество личностей, отторгнутых, было, от него либо по классовому признаку (в «Братьях» Федина, в «Дороге на океан» Леонова и в других романах героинтеллигентны добиваются социального признания), либо биофизически (тяжело раненный на фронте Воропаев из «Счастья» Павленко обретает новую идентичность, участвуя в роли районного пропагандиста в восстановлении хозяйства в Крыму, когда оттуда ушли немецкие войска). Реставрируя социальный порядок, на который обрушились революция и войны, советская литература часто тяготела к китчу⁸, но все же отнюдь не исчерпывались тем, что исследователи тривиального искусства определяют как «Entdemonisierung des Lebens»⁹ (допустим, «Дорога на океан» содержит в себе визионерский текст-в-тексте - изображение последней схватки большевизма с капитализмом на Дальнем Востоке, выдержанное в духе «Трех разговоров» Вл. Соловьева).

Со своей стороны власть приложила немало усилий для того, чтобы сформировать из писателей некое коллективное тело, дополняющее социум во всем его объеме так, что оно восстанавливало нарушенные там нормы общественной жизни. Писатели были слючены в едином «союзе», который, далее, был интегрирован в системе государственных учреждений. Солидаризовать авторов было призвано и их расселение в специальных поселках, технополах, какими стали Переделкино и Комарове. ССП распадался на секции прозы, поэзии, критики и художественного перевода; по поводу этой четкой внутренней дифференцированности литературного коллектива стоит заметить, что без разделения труда общество еще не ведает себя, не способно найти в себе точку отсчета для самоосознания и, следовательно, для благоустройства. Примечательным образом именно людям искусства поручалось представлять СССР за рубежом - там, где социальность не была поставлена на пробу (например, Фадеев, Павленко, Шостакович и др. были посланы в США на Всемирный конгресс в защиту мира). Литературный быт характеризовался в сталинскую эпоху и позднее высоким уровнем коммуникабельности (регулярные собрания и самоотчеты писателей, совместные, в том числе проработочные, обсуждения ими книжных новинок и т.п.). Как сталинские премии за художественные заслуги, так и сенсационно разгромные статьи о литературе в центральных газетах равно способствовали тому, что ее создатель мог ощущать себя как величину, в полной мере социально значимую, а не маргинальную. Выламывание богемы из принятых поведенческих рамок безжалостно преследовалось (ср. выпады Горького против Павла Васильева). Особый орган, Литературный институт, где признанные мастера обучали молодое поколение, гарантировал континуальность художественного микро-социума. В этой среде в ходу были совместные действия неодинаковых творческих индивидуальностей (вспомним хотя бы поездки писательских «бригад» в Среднюю Азию и на Беломоро-Балтийский канал) и взаимопомощь (доработка незрелых рукописей коллегами, переводы с языков народов СССР и пр.). Парадокс заключался здесь в том, что политическое тело, заданием которого было возместить идиосинкратичность окружавшей его социальности, и само было явлением, до этого никогда в истории культуры не встречавшимся.

¹ Легитимируя себя интердискурсивно - посредством опоры на смежные ряды символическо-когнитивной деятельности (на философию, политическую речь, науку и т.д.), эстетическое постоянно покидает собственные пределы, откуда остранение и оказывается одним из главных его признаков. В постсимволизме произошло нечто вроде остранения самого остранения (произведение искусства здесь ставит вопрос, почему оно является таковым, как об этом писал Arthur C. Danto («The Philosophical Disenfranchisement of Art», New York, 1986)). Поднявшись на ступень авторефлексии, остра-ение сделалось доступным для научного обсуждения, развязанного формалистами (см. подробно: *Hansen-Love Aage A. Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung.* Wien, 1978)

² Представление о том, что «on-line community» расширяет возможности демократии, верно, но одностронне (ср.: *Steven G. Jones. Information, Internet, and Community // Cybersociety 2.0. Revisiting Computer-Mediated Communication and Community*, ed. by S.G. Jones, Thousands Oaks e.a. 1998, 1-34). Другой аспект возникшей теперь социальности - ее резкое отклонение от до сих пор известных систем коллективного существования, в чем она сближается с практикой постоянно революционизировавшего себя ленинско-сталинского государства. Подробное сравнение этих двух явлений — особая тема, но без приложения аналитических усилий очевидно, что как кибернетическому, так и советскому обществу присущ головной, умозрительный характер, отрицающий у политического тела право на самостоятельность.

³ Ср. в первую очередь: *Кларк Катерина. Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон.* СПб, 2000. С. 785-796.

⁴ *Ленин В.И. Сочинения.* 4-е изд. Т.25. М., 1952. С. 446.

⁵ Ср. о диалектическом материализме советского извода: «Soviet ideology [...] is oriented towards a self-denial which, however, is at the same time a denial of all possible alternative positions» («*Grays Boris. The Problem of Soviet Ideological Practice // Studies in Soviet Thought.* 1987. № 33. P.206).

⁶ О негативной антропологии в советской литературе см. подробно: *Смирнов ИМ. Homo homini philosophus...* СПб, 1999. С. 41 и след.

⁷ Сказанное приложимо не только к литературе, но и к научно-идеологическому дискурсу. Так, Бахтин и его окружение были заняты поисками социальности - иной, чем порожденная революцией (= теории большого диалога и карнавала).

⁸ См. подробно: *Boym Svetlana* Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge, Mass., London, 1994, passim.

⁹ *Giesz Ludwig*. Phänomenologie. des Kitsches // Literarischer Kitsch. Texte zu seiner Theorie. Geschichte und Einzelinterpretation, hrsg. von J. Schulte-Sasse. Tübingen, 1979, S. 30.

Н.В. Корниенко
(Москва)

О НЕКОТОРЫХ КНИЖНО-ЧИТАТЕЛЬСКИХ ТЕМАХ ШОЛОХОВСКОГО ТЕКСТА

Предельный литературоцентризм советской культуры повсеместно относят в конце XX в. к одной из устойчивых традиций «учительства» русской классической литературы. Думается, данная ошибка замешана на предельном извращении понятия «учительности» русской классики XIX в. и во многом проистекает из фундаментального неразличения векторов ученичества и учительства в русской и советской литературе. Реабилитируя формулу нечитающего героя, Шолохов, не без глубинной внутренней полемичности к современному советскому культурному процессу, наиболее последователен прежде всего в отстаивании классического полюса в книжно-читательском космосе первой половины XX в. «Нечитатель» - это особая и непростая тема для XX в. русской культуры, если посмотреть на «читательские волны» и массовое народное просвещение, как оно реально складывалось с конца XIX в., с одной стороны, и читательско-книжные сюжеты в русской прозе первых трех десятилетий XX в. Пушкинский «нечитатель» был всегда необходим русской литературе XIX в.; особенный интерес к рассказчику-нечитателю, сказителю, приходится на первые десятилетия нового века, когда «небо закрыли книжки» (В.Розанов) и «наука отменила небо» (Платонов). В этой традиции Шолохов расставит свои жесткие акценты, которые не спутаешь ни с кем в литературе XX в. Они обретают особые смыслы, когда мы рассматриваем произведения Шолохова в их совокупности, с одной стороны, и в реальных читательско-писательских контекстах второй половины XIX и первой половины XX вв., с другой. Тема огромная. И лишь на некоторых ее сюжетах мы остановимся.

Начнем с очевидных - с сюжета «новых женщин», в изображении которых Шолохов оказался действительно в арьергарде советской литературы. Лишь одна пара в «Тихом Доне» (Лиза Мохова и Анна Погоудко) вписывается в определенную типологическую модель изображения «новой женщины». Читательницей книг Лизой Моховой Шолохов откликнулся на широкий комплекс идей «освобожденной женщины» начала века; Анной Погоудко - на изображение «партийной» женщины в прозе 1920-х гг. Типологическое родство столь непохожих героинь устанавливается в их генезисе, уже открытом русским антинигилистическим романом XIX в. К бесчисленным модификациям советской прозой «нигилистического благочестия» (Н.Лесков) новой женщины Шолохов относился, думается, иронически. Станет ли Дуняша Мелихова «новым человеком» или Варюха в «Поднятой целине» - «свободно и отлично действующей во всех областях строительства социалистической жизни» (Горький), - о том Шолохов так и не напишет. Однако он откликнется во второй части «Поднятой целине» на данную тему не без глубинной полемичности к изображению «новых женщин» в советском романе 1920-1940-х гг. Сюжетным центром шолоховского высказывания станет «психологическая» Лушка Нагульнова, с ее «природным дарованием». Начитавшийся политических брошюр Макар Нагульнов формулирует данную тему с той категорично-

стью, с какой пыталась проза 1920-х гг. сделать выбор между «тайное тайных» и революционным долгом: «Лушка - это такой змий, что с нею он (Давыдов - Н.К.) не только до мировой революции не доживет, но и вовсе может скопытиться. Или скоротечную чахотку наживет, или ишо какой-нибудь тому подобный сифилис раздобудет, того и жди! <...> Бабы для нас, революционеров, - это, братец ты мой, чистый опиум для народа! Я бы эту изречению в устав писал ядреными буквами...». Аллюзивные отсылки данного высказывания, контаминирующие чахотку «нового человека» в изображении писателей XIX в. со столь же эмблематичным в его описании для литературы 1920-х гг. сифилисом, самые разнообразные (Вс. Иванов, Б. Пильняк, С. Семенов, М. Булгаков, Л. Леонов и т.д.). Перевоспитанием женщины советская литература займется именно в 1930-е гг. - круг данных литературных идей в шолоховском романе транслирует Давыдов - в отношении «проклятой бабы» Лушки: «Я ее перевоспитаю! У меня она не очень попляшет и оставит всякие свои фокусы! Вовлеку ее в общественную работу, упрошу или заставлю заняться самообразованием. Из нее будет толк, уж это факт. <...> Я не Макар, у них с Макаром коса камень резала, а у меня не тот характер, я другой подход к ней найду», - так, явно переоценивая свои и Лушкины возможности, самонадеянно думал Давыдов». Авторскую ремарку о бедности арсенала средств перевоспитания Лушки и «самонадеянности» Давыдова подтвердит через страницу сама героиня, давшая, может быть, один из самых филигранных в своей афористичности комментариев к теме перевоспитания женщины: «Думала, что ты человек как человек, а ты вроде Макарки моего: у того одна мировая революция на уме, а у тебя авторитет. Да с вами любая баба от тоски подохнет!»

По меткому замечанию критика А. Лежнева, в советском романе 1930-х гг. практически распался, «потерял свой смысл» любовный треугольник русского классического романа, где «Она» является основным звеном: «... нет и самого треугольника, как нет *трех* сторон, которые были бы в *одинаковой* степени важны и необходимы <...> это роман не треугольника, а «пары сил», противоположных по знаку и заставляющих вращать «колесо» произведения»¹. В истории любви Лушки модель «пары сил» не просто удвоена (с одной стороны, представители власти коммунисты Нагульников и Давыдов, с другой - социальный маргинал, кулак Тимофей Рванный), она имеет чисто фабульный характер. В сюжете истории любви, как его выстраивает Шолохов, именно «Она» (Лушка) остается его основным звеном. Рассказ Разметнова о встрече с городской Лушкой, изменившейся в городе явно не в сторону «сознательности», а десятилетиями атакованного советской литературой мещанства, читается как одна из реплик Шолохова к теме города и деревни советской литературы (реальный историко-литературный контекст). А шире, к опытам рационализации жизни в культуре XX века: «Вот она, наша жизненка, ребята, какими углами поворачивается! Иной раз так развернется, что нарочно не придумаешь!».

Шолохов, прошедший мимо аллюзивных игр с мотивами сочиненности и иллюзией реальности (одна из устойчивых стилистических тенденций прозы XX века), расставляет и в приведенном фрагменте свои устойчивые и опознавательные знаки: перед тайной жизни меркнет тайна ее - жизни - придумывания. Однако характерная для прозы XX в. аффектация мотивов сочиненности, вымышленности, недостоверности обретет у Шолохова не только своего транслятора, но и одновременно - интерпретатора-аналитика. Даром повествования наделены в художественном мире Шолохова прежде всего прирожденные рассказчики: Христоня, Авдееч, Прохор Зыков - в «Тихом Доне»; Шукарь - в «Поднятой целине»; Лопехин - в «Они сражались за родину». Эти герои - создатели немалых комических историй. (Лишь герой рассказа «Судьба человека» выступает рассказчиком драматической истории.)

Являясь своеобразным комическими двойниками центральных драматических героев, природные шолоховские рассказчики также выполняют литературно-формальную функцию - именно они оголяют и акцентируют, доводя до пародии, тенденции современного литературного процесса. В «Поднятой целине» функцию смехового читательского двойника выполняет дед Шукарь. Шукаревские «брехни» о прошлой и настоящей жизни - это серия модернистских - одновременно беспорядочных и «нескончаемых повествований» (!) - практически по всем вопросам новой культуры. Прочитав в избе-читальне все «брошюры» (филигранная по точности характеристика состояния народных библиотек), этот герой исполняет грандиозную смеховую работу по переводу на общенациональный язык ключевых абстрактных понятий и мотивов советской литературы, которые легко декодируются в его «брехнях» - о том «как обсуждали с ним планты» и какой он «страдалец за советскую власть», как он «много брошюр прочитал» и как приглашали его записаться в «ячейку», как пострадал он в классовой борьбе, убегающий от «кулацкого» кобеля («упал как скошенный и потерял сознательность») и как решил он вступить в партию («Сказано русским языком: хочу поступить в партию»).... Однако в романе прозвучит и суровый вердикт шукаревскому книжному самообразованию, и вынесет его «темная» крестьянка - старая Шукариха: «Научил тебя Макарка Нагульнов разные непотребные книжки читать, а ты, дурак, и рад? <...> Поздно мне учиться, да и ни к чему. Оно бы и тебе, старый хорь, на своем языке надо гутарить...»

Своеобразной развязкой коллизии читающего/нечитающего героя являются страницы романа «Они сражались за родину», посвященные рассказу Ивана Звягинцева о том, как испортилась его жена через чтение художественной литературы. В этом печально-веселом эпизоде романа - каждый поворот в рассказе героя эмблематичен, начиная с имени жены - Настасьи Филипповны. Многообразному пародированию в «слове» Звягинцева подвергается прежде всего эволюция героини от языка жизни к «книжному языку». Эти два языка и разворачивают рассказ Звягинцева, в котором узнается одна из ключевых сюжетных моделей советского романа 1920-1930-х гг. - движение героя «массы» от полюса несознательности к сознательной жизни. Не без пристрастия вводит Шолохов в рассказ Звягинцева и горьковскую политическую типологию нужных/ненужных книг для массового читателя, придавая ей новые пародирующие акценты, ибо в звягинцевской типологии узнаются платоновские интонации и любовный сюжет рассказа «Фро» (1936): к «хорошим книжкам», «интересным книжкам», «завлекательным книжкам» Николай относит книги про технику, про моторы внутреннего сгорания. Однако, как и платоновская Фро-Фрося, которую любимый муж Федор приучает к чтению технических книг, шолоховская Настасья Филипповна равнодушна вслед за горьковской, и к данной типологии: «Думашь, читала она? Черта с два! Она от моих книжек воротила нос, как черт от ладана, ей художественную литературу подавай, да такую, чтобы оттуда любовь перла, как опара из горшка».

Акцентная система в пародирующем слове расставляется Шолоховым неторопливо, но последовательно: от общего сюжета семейной жизни Звягинцева к жизни Настасьи Филипповны, а далее к «писанному слову» героини. Именно «писательские» опыты героини и намечают выход из пародирующей системы, опосредованно представленный в «текстологических» догадках Звягинцева. Обратив внимание в последнем в письме Настасьи Филипповны не только на диковинное обращение к нему «с каким-то Эдуардом», Звягинцев начинает догадываться, что письма к нему не написаны, а списаны из какой-то книжки - «... иначе откуда же она выкопала какого-то Эдуарда и почему в письмах столько разных запятых?»²

В этом смеховом выходе из книжно-писательской коллизии Шолохов итожил, думается, и опыт русской литературы первых четырех десятилетий, во многом предви-

для и своих «последователей» в русской литературе второй половины XX в., дублирующих в многотомных романах собственные читательские опыты романов «Тихий Дон» и «Поднятая целина». Предпочтение, отданное Шолоховым небольшим рассказам В.Шукшина, — было достаточно симптоматичным. Тема «Шолохов и его эпигоны» еще ждет своего исследования.

Две характеристики Ивана Звягинцева, которому доверено писателем подвести итоги книжно-читательской эпохи 1930-х гг., указывают на глубинную связь данного сюжета с «Тихим Доном». Эта связь — в смысловых кодах представления и выбора рассказчика: «богомольный Иван», как называет Звягинцева Лопухин, закончил в детстве церковно-приходскую школу. Смеховой выход Шолохова из книжно-писательских и читательских коллизий в 1940-е и 1950-е гг. был определен, а точнее, — предопределен прежде всего решением этой темы в «Тихом Доне». Решением мучительным для Шолохова.

Читательско-книжные линии и сюжеты «Тихого Дона» многообразны и многочисленны в своих историко-культурных смыслах и отсыпках. Разнообразны и повествовательные уровни и инстанции их развития, интерпретации и сюжетно-фабульной и мотивной актуализации: штокманский просветительский кружок, где казакам читают книгу по истории казачества, в которой «доступно и зло безвестный автор высмеивал скучную казацкую жизнь»; дом купца Мохова, где собиралась «хуторская интеллигенция»; «освобожденная женщина» Елизавета Мохова; воспитанный на Тургеневе и Толстом Горчаков; имение старого Листницкого, поклонника историософских взглядов Мережковского («Петра и Алексея»); дед Гришака Коршунов, толкующий по Св. Писанию разлом хуторской жизни и т. д. «Тихий Дон» просто переполнен вкраплениями в повествование самых разных литературных аллюзий к читательско-писательским коллизиям литературного процесса первых десятилетий XX в. Так, например, найденная и не прочитанная Мелеховым «записная книжка» неизвестного погибшего казака-офицера представляет миниатюрную энциклопедию культурной жизни начала века и одновременно является своеобразным метатекстом ядра романов 1920-х гг. об интеллигенции и революции. Текст записки-обращения Мелехову «... а ты идешь со своими сотнями, как Тарас Бульба из исторического романа писателя Пушкина...» — свидетельствует, в частности, сколь пристально присматривался Шолохов к поиску и направлениям пародирующего феномен «полуинтеллигенции» М.Зощенко. Лаконичность и даже в какой-то мере манифестируемый антипсихологизм воссозданного в первой главе второй книги коллективного портрета «хуторской интеллигенции» прочитывается в большом контексте русской литературы как прямая авторская отсылка к главе «Прогрессивные люди уездного города» романа «Некуда» Н.Лескова, к роману «Санин» Арцыбашева, а в современном шолоховскому роману контексте как глубоко ироническое отношение писателя к спорам о психологизме, «новом реализме» и формальной «учебе» у классиков. И т.д.

Однако все читательско-книжные сюжеты и мотивы поглощаются в «Тихом Доне» языком той правды жизни, которая не вмещается ни в одну из бесчисленных читательско-писательских моделей как классического, так и нового века. Отметим лишь, что представить себе читающую книжки Ильиничну Мелехову так же невозможно, как и затем великих старух прозы Распутина и Абрамова. Единственный герой, соприкасающийся и проходящий через все читательско-книжные центры романа, — Григорий Мелихов. Однако особенность и выделенность Мелихова и в том, что любое противоречие в его пути снимается не за счет выбора идеи-книги, конкретной и стремящейся стать абсолютной, но всегда — жизни.

Остановимся лишь на трех эпизодах, в которых Мелихов выступает читателем разных типов текстов: религиозного и политического - в 3-й книге, философского - в 4-й.

Начнем с политического текста, разными формами которого просто переполнена 3-я книга (воззвания, листовки, решения, обращения, приказы). Газетная статья «Восстание в тылу» полностью приводится в тексте романа и имеет двух комментаторов. В кудиновской реплике - «Расчудесно они нас описывают!» - акцентируется литературность данного политического текста. Реакция Мелихова, прочитавшего газетную статью, немногословна: «Григорий dokonчил читать, мрачно усмехнулся. Статья наполнила его озлоблением и досадой. «Черкнули пером и доразу спаровали с Деникиным, в помощники ему зачислили...»». И как контрастные содержательной логике статьи возникают далее вопросы и воспоминания Мелихова, а политический вердикт вынесенный его жизни монологическим письменным текстом («смертельный удар врагу») с наибольшей силой «отстраняет» незамысловатое письмо Мелихова Аксинье, текст которой также приводится в данной главе полностью. Композиционный прием введения двух письменных текстов - политической статьи и письма (это «листок» из записной книжки Мелихова) наполнен самыми многообразными литературными аллюзиями, но главное - «работает» на усиление общего трагизма свершающихся кровавых событий.

Заметим лишь, что романтическая риторика данной политической статьи - квинтэссенция будущих советских историй России, а также логики построения концепций исторического заблуждения и отщепенства Мелихова. Для доказательства других, прямопротивоположных концепций (истории и героя) в «Тихом Доне» есть не менее убедительные, но столь же романтические по риторическим формулам политические тексты.

Религиозный текст - Св. Писание - цитируется в 3-й книге романа дедом Гришакой Коршуновым двум выпускникам церковной школы - Григорию Мелихову и Мишке Кошевому. Выбор Гришаки на эту роль мотивирован всем предшествующим повествованием: Гришака прошел турецкую войну, за храбрость и боевые отличия имеет Георгия; пользуется «всеобщим уважением за ясный до старости ум, неподкупную честность и хлебосоольство...»; человек он церковный; читает Евангелие... Власть «большаков» дед воспринимает как войну Руси против казачества, и «верой-правдой» служивший белому царю, в дни начала верхнедонского восстания Гришака утверждает, что «власть эта не от бога» и просит о заступничестве Царицу небесную. При встрече с Григорием перед нами Гришака, проводивший в последний путь сына Мирона, Гришака в те дни, когда из праведной война все более обретала черты «первобытной дикости» и «тень обреченности тавром лежала на людях». Это те дни восстания, когда Григорий Мелихов - «в какую-то минуту чудовищного просветления» - впервые кается в грехах убийства, кается перед миром.

Так глубинным поэтическим подтекстом мотивируется при встрече с заболевшим «тоской» Григорием «слово» Гришаки, что все совершается по Божьему указанию и что «всякая власть - от бога». А главное - и выбор главы Ветхого Завета, которую дед читает Григорию. Это - 50 глава Книги пророка Иеремии (50; 2-3, 4, 6-13). Иеремия-пророк, один из почитаемых в христианстве, возвещал слово Божие и в храме, и во вратах города, и в частных домах, всеми силами стараясь предотвратить бурю, готовую разразиться над упорным в своих грехах народом, обличая и убеждая неверующих, живущих «по внушению и упорству злого сердца своего» (7: 24). За неверие и богоправные поступки Бог Сафаоф сначала покарал Иудею и Иерусалим, разрушив и отдав в рабство Вавилон, а затем - и сам Вавилон, наказанный за «гордыню» (50: 31).

В толковании текста Св. Писания, проведении аналогий и параллелей, дед Гришака конкретен и прагматичен. Так, Библийский север Гришака соотносит с конкрет-

ным по отношению к Дону севером: север - это и Красная армия, и Москва, это и «жиды», но это примкнувшие к красным северные казаки округа Дона. Гришака уверен, что новая власть «анчихристова», как и в том, что от Бога, а потому непокорившиеся ей казаки - посрамленные Богом «авилонщики». Гришаковские «авилонщики» обращены к великому грешнику Мелихову и потому, думается, включают в себя не только ветхозаветный, но новозаветный смысл. «Как Вавилон сделался ужасом между народами!» - восклицает пр. Иеремия (50: 23; 51:41). В «Откровении» Вавилон означает противника Христу и церкви Христовой (18,19), царство антихриста, прогнавшее небо и растлившее землю «ярыстым вином блудодеяния», «любодейством своим» (Откровение, 18: 2; 19:2). Гришака сведущ в религиозных текстах, ибо его призыв к покаянию-миру исходит прежде всего из содержания Апокалипсиса - «Откровения св. Иоанна Богослова».

В гришаковском толкования Св. Писания Шолоховым, думается, вполне сознательно контаминированы самые разные явления культуры первых десятилетий XX в., так или иначе связанные с опытом прочтения русской революции через Библию (лирика С. Есенина, Вяч. Иванова, М. Кузмина, В. Брюсова, А.Белого; исторические романы Д. Мережковского и М.Алдана; сменовеховство, евразийство; чтение Библии как констатный элемент в прозе 1920-х гг. о революции и гражданской войне, а также в писательских дневниках этого времени).

В реакции Григория на текст Св. Писание подчеркивается непонимание и тревога: «плохо понимаем церковнославянский язык» Григорий трижды задает вопросы («Это к чему же ? Как понять?»; «Как же это понять?») и просит пересказать ему русским языком церковный текст. Неудовлетворенность Мелехова от диалога с Гришакой мотивируется в данной сцене также подчеркнутым снижением фигуры самого толкователя Библии. Однако это и так, и совсем не так. В размышлениях героя действительно звучит, может быть, один из самых главных вопросов русской религиозной жизни: «И вот сроду люди такие, - думал Григорий, выходя из горенки. - Смолоду бесуются, водку жрут и к другим грехам прикладываются, а под старость, что не лютей смолodu был, то больше начинает за бога хорониться. Вот хучь бы и дед Гришака. Зубы - как у волка. Говорят, молодым, как пришел со службы, все бабы в хуторе от него плакали, и летучие и катучие, А зараз... Ну уж ежели мне доведется до старости дожить, я эту хреновину не буду читать! Я до библиев не охотник».

В мелиховской реакции, своеобразной формуле рационального отношения к вере и Богу, которой много раз оправдывалось (и оправдывается) историческое безверие XX в., Шолохов подчеркивает ее психологические истоки, ибо греховной жизнью дед Гришаки Григорий хочет оправдать свою прошлую, настоящую, да и будущую жизнь. Экзистенциальная яма, вырывается не раз Шолоховым перед его героем, напоминая и в данном рисунке мелиховских размышлений о фундаментальной забытой правде: что и весь жизненный путь Григория, как и Гришаки, это уклонение от некой высшей идеи.

Пафос категоричного мелиховского умозаключения («не буду») понижается и опровергается всем дальнейшим повествованием, обнажая в подтексте пророческую силу библейского текста: сказанное героем как истина тут же словно забывается, разрушается и стремится к недосказанной истине, тому, что больше человеческого «слова». Библейский текст в романном пространстве «Тихого Дона» выступает не как архаический, а как идеальный, задающий иерархические отношения между реальным сознанием и истиной-правдой, которая не отдается Шолоховым ни одному из героев. На этот эффект работают и, казалось бы, боковые детали: слушая библейский текст, Григорий «ощущал легкую досаду» непонимания, а затем думает «о таинственных, непонятных «речениях» Библии». С той же обезоруживающей непоследовательностью

строится далее диалог возвращающихся от деда Гришаки Наталья и Григория, непонимающих, как утверждалось страницей выше, «церковный» язык деда. Однако диалог героев утверждает обратное: и Наталья, и Григорий догадываются, о чем говорил приведенный Гришакой библейский текст. Почти цитируя обличение пророка Иеремии («Я насыщал их, а они прелюбодействовали и толпами ходили в дома блудниц», 5: 7), Наталья начинает разговор с Григорием: «Рассказал бы, как пьянствовал под Каргинской, как с б... вязался...». Разрыв Натальи и Григория начинается в этой завязке и имеет, смеем сказать, философско-религиозную завязку. Наталья берет на себя роль судьи, при этом исходит из моральных заповедей, отдельно взятых и вырванных из общего содержания Св. Писания. Натальино толкование, как и Гришаки, Мелихову, ходящему «по краю смерти», ничего не дает и дать не может, оно не может справиться со всеми вопросами, задаваемыми человеку жизнью: «Ха! Совесть! <...> Я об ней и думать позабыл. Какая уж там совесть, когда вся жизнь похитнулась... Людей убиваешь... Неизвестно для чего всю эту кашу... Да ить как тебе сказать? Не поймешь ты! В тебе одна бабья лютость зараз горит, а того ты не додумаешься, что мне сердце точит, кровь пьет. <...> Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый... <...> Все у меня, Наташка, помутилось в голове... Вот и твой дед Гришака по Библии читал и говорит, что, мол, неверно мы свершили, не надо было восставать. <...>» В вопросах Григория, передоверенных Наталье, связь с загадочными и таинственными словами Св. Писания обретает не логически-моральную, а сокровенную христианскую глубину: в страшной правде жизни виновен прежде всего он сам, великий грешник. Неспособностью услышать скорбь Григория Наталья ускоряет драматическую развязку (краткая Ирина в рассказе «Судьба человека» пишется во многом в развитие этой коллизии «Тихого Дона»). Подменив «Бог есть любовь» Св.Писания на почти аксиньиную формулу «Любовь есть бог», Наталья идет на преступление, проклиная Григория и убивая неродившегося ребенка. Как хулу на Бога прочитывает этот поступок любимой невестки старая Ильинична.

Повторяя сюжет с чтением текста Св. Писания в заключительной главе 3-й книги, Шолохов скорее всего нюансирует политические и психологические детали встречи. Старый Гришака, «оставленный родными», у которого даже нет в руках Библии, предлагает победителю-«анчихристу» Мишке прочитать через тексты Св. Писания последствия исторической победы его класса. Из Книги пророка Иеремии Мишке дед читает по памяти 15 стих. 23 главы — обличающий пророков Иерусалима за ложь и нечестие: «Посему так говорит Господь Сафаоф о пророках: вот, Я накормлю их поlying и напою их водою с желчью, ибо от пророков Иерусалимских нечестие распространилось на землю». Это глава из первой части ветхозаветной истории, которая завершается Божьей карой иудеям за богоотступничество. Однако онтологический смысл текста пророка Иеремии не доступен победителю Мишке, для которого ход истории определяется лишь социальными вопросами - «арифметикой простой». Алгебра же библейского текста в том, что не человек, не класс, не народ определяют волю истории, а Бог. В мишкиной «арифметике» словно бы повторяется и нюансируется логика безблагодатного восприятия Книги пророка Иеремии, которую предложил С.Есенин в знаменитой «Инонии» (поэма имеет посвящение: «Пророку Иеремии»). На библейский текст Мишка реагирует не вопросом, как Григорий, а ответом, говоря Гришаке о настигшем богатых возмездии. Гришака соглашается, и как признание правоты Божьей кары произносит последний стих, последней главы пророка Исаии. Таким образом, на покаяние Гришаки Мишка отвечает поступками, диктуемыми простой «арифметикой», - убийством беззащитного юродствующего старика и поджогом. Гришака отходит в мир иной с чтением молитвы.

Однако Мишка не может убить тексты Св. Писания - они продолжают работать в глубинах шолоховского текста, многое объяснять и предвосхищать в дальнейшем пути героя: гибель семьи Кошевого; отношения с Ильиничной; встречу с Григорием, андиалог с которым является следствием того, что миссию ветхозаветного Бога Мишка доверил исполнить себе; отношение к казакам; свадьба с Дуняшей и т.д. Нам представляется, возможно это и натяжка, что в сюжете Гришаки Коршунова, Шолохов объяснялся также и с Львом Толстым, с одной стороны, и с теми собратьями по перу, что провозгласили с середины 1920-х гг. «Учебу у Толстого», выбросив из Толстого как религиозную проблематику, так и его путь от литературы к проповедничеству. Убивающий беззащитного Гришаку Мишка Кошевой - не шолоховская ли это метафора толстовской компоненты в эстетике советской литературы.

Сюжетом начертанных на «песке» (!) слов «Сerp, молот», которые «интеллигент» Капарин предлагает прочитать наоборот Мелихову, Шолохов возвращается одновременно к библейскому и политическому тексту, контаминируя стоящие за ним тенденции культурной жизни XX в. (чтение и интерпретация философами и писателями Евангелия, эсхатологические мотивы и сюжеты современной «Тихому Дону» литературы). Явное понижение статуса философско-логического постижения смысла истории в этом диалоге достигается, думается, сознательным выбором собеседника Мелихова. Интеллигент Капарин это не прошедший пекло двух войн Евгений Листницкий. В читателе книг, штабисте-философе Капарине словно бы пишется наконец-то на страницах «Тихого Дона» облик мелькнувшей во второй книге романа и столь не любимой писателем «мыслящей интеллигенции». Капарин у Шолохова доктринер, обманчивый призрак культурности, которой прикрывается зоологические инстинкты власти и индивидуального спасения.

Ремарка, завершающая остервенелый монолог Григория Мелихова о «мистических» основах жизни и истории - «с явственно прозвучавшим в голосе сожалением», - много стоит. Это и умышленная реакция на собеседника, да и на себя, ставшего неожиданно поверяющим веру разумом «интеллигентом», мало чем отличающимся от Капарина с его циничным неверием (ведь именно так услышал его собеседник, успокаивая Григория тем, что он сам неверующий человек). Мог Григорий, казалось бы, и не рассказывать о том, **что** он думал, надобности в этом ведь не было. Ремарка - работает и на включение монолога в литературные и не только литературные контексты. Монолог Мелихова о лютом безверии нового века - это торжественный апофеоз человеку, как полновластному хозяину бытия, апофеоз оправдания человека пред самим собой: «Какой там может быть перст, когда и бога-то нету? Я в эти глупости верить давно перестал. 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 старикам да бабам. Пушай они потешаются».

У Пьера Безухова, приговоренного к смерти и увидевшего «страшное убийство» в расстреле его товарищей по плену, «все завалилось в кучу бессмысленного сора» - «уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую и в свою душу, и в Бога». Герой-идеолог в русском романе 1920-х гг. и не мог, как будто, иначе думать о Достоевских и Толстовских вопросах русской жизни нового века, и он так думал. Кажется даже, что он имел больше оснований, чем толстовский герой, так думать о мире, завалившемся на его глазах в новом веке мире и о могуществе в нем сил зла. Завершив вторую книгу «Тихого Дона» изображением кровавой бойни, развернувшейся в Страстную неделю и достигшей кульминации в Св. Пасху, третью книгу - убийством деда Гришаки, казалось бы, кому как не Мелихову сказать, что те критерии истины, что заключены в Св. Писании, отменены войной. Отменены с такой же силой, как отменяют кровавые и братоубийственные события 3-й книги финал 2-й книги - слова, написан-

ные кем-то на могиле Валетки: «В годину смуты и разврата не оскорбите, братья, брата»... Однако у Шолохова получилось все-таки что-то другое. Сказать об этом главном вопросе культуры и жизни XX в. Шолохов не мог доверить ни Листницкому, размышляющему «наследие с самим» «как герой классического романа» (2,45), ни аморалисту Митьке Коршунову, словно бы являющему на страницах романа массовый аналог культа популярного в культуре начала века садовского «естественного человека»¹ ни благочестивому Гришаке, ни твердокаменному Кошевому...

Ни Достоевский, ни Толстой не наказывали героев за пространные диалоги о Боге и вере. В русской культуре начала века с ее многообразными формами богоискательства и богостроительства тяжба с Богом стала общим местом и из сферы «сокровенной» (о Боге с Богом) превратилась в публичную и даже театральную. Однако, заговоривший на эту тему Мелихов, будет наказан.

Заметим, что в разветвленной системе героев-идеологов «Тихого Дона» Григорий Мелихов наделяется особым чтением, в котором отказано равно воспитанному на классике Евгению Листницкому, Мишке Кошевому, прошедшему крут самообразования в кружке Штокмана, и даже «евангелисту» Гришаке Коршунову. Это, перефразируя поэта, беспощадное чтение собственной жизни, то чтение, за которым в русской литературе вставали евангельские книги: *раскрытые книги*, означающие деяние и совесть каждого, и *книга жизни*, в которой написаны имена Святых. Это, утверждает Шолохов, чтение присокровенное — это исповедь и покаяние в грехах перед миром и жизнью. Как только Мелихов отказывается от него, он неотвратимо наказывается жизнью, «по написанному в книгах, сообразно с делами своими» (Откровение; XX, 12). Лишь внешне кажется, что монолог Григория перед Капариным никак не связан со спенной гибели Аксиньи. Однако его связь в поэтике следующих за смертью Аксиньи эпизодов, выстраивающихся виртуозным переключением культурных кодов. Прежде всего — и самой уверенности Григория в собственные силы, дабы воспротивиться злему ходу его жизни (об этом он говорит Аксинье). Аксинья в последней встрече пишется Шолоховым как та последняя «баба», которой оставили фронтовики веру в Бога. В ответе на детский вопрос Мишатки — «...верно, что он бандит?», Аксинья не столько понижает социально-политический статус Григория, сколько мелиховский апофеоз человеку: «Никакой он не бандит, твой отец. Он так... несчастный человек». Все стремится к развязке главных мучительных религиозно-философских вопросов. Смерть Аксиньи — казалось бы финал судьбы героя, когда для него окончательно «завалился мир». Но жестокий реалист Шолохов лишает Мелихова подобной участи (она отдана Бунчуку, который после смерти Анны безвольно идет к смерти) и подобного права: он заставляя Мелихова «очнуться» и увидеть над собой «черное солнце» и «черное небо» — символы прежде всего присутствия Бога в мире, ибо «чернота солнца» указывает, как объяснял толкователь Апокалипсиса св. Андрей, архиепископ Кесарийский, прежде всего «на душевный мрак тех, которых постигнет гнев Божий»². То, что Мелихов так прочитывает эти символы, подтверждается дальнейшей, казалось бы, быстрой эволюцией героя к полосу смирения: слезы покаяния (не публичного); выбор пути непротивления злу и возвращение домой. На пороге «дома» Григорий оказывается ранней весной, время перелома от календарной зимы к весне. По современному календарю — к 1 мая ждут амнистию, но Григорий возвращается раньше, не дожидаясь амнистии. Он возвращается домой, наконец-то услышав последние слова матери и исполняет ее последнее желание — передать Григорию детей. По церковному календарю, которым неизменно отмечены все (!) события в романе, Григорий возвращается на пороге Страстной недели, за которой наступает Св. Пасха. Попытка интерпретации этого грандиозного финала в категориях и на языке политической истории (равно просоветского и антисоветского текста), оптимистические либо пессимистические иллюзии, проведен-

ные аналогии и документы о судьбах прототипов Мелихова - лишь обнажают неглубину нашего неверующего/верующего сознания и обличают нашу неготовность принять «героический смысл человеческой жизни» (С. Франк).

«Сияющее» солнце в финале романа - гимн не человеку, а миру в «его сокровенном звучании» и его Творцу, в руках которого суд над героем и над всеми свершившимися событиями. В самом заглавии романа Шолохов утвердит эту главную истину, так трудно открываемую человеком и литературой XX в. Шолохову нечем более успокоить героя, разделившего вместе с веком идолопоклонство перед человеком как носителем добра, разума и красоты, представления о человеке как инстанции высшей порядка на земле. С этим миром оставлена Мелихову тонкая нить связи - беззащитный ребенок-сирота с его «слабой силой детства» (Платонов). Эту же нить Шолохов затем передаст Андрею Соколову, как и мелиховские не разрешимые вопросы о судьбе человека в обезбоженном «холодном» мире: «За что же ты, жизнь, меня так покaleчила? За что исказила? Нету мне ответа и не дожлусь» («Судьба человека»).

¹ Лежнев А. Об искусстве. М., 1936. С 130-132.

² Данные наблюдения героя отчасти мы можем считать смеховым автокомментарием собственной ситуации, вопрос о которой, очевидно, не раз возникал при публикации (см. транскрипцию фрагментов рукописи 3-й и 4-й книги «Тихого Дона» в рукописях Шолохова Из творческого наследия русских писателей. М., 1995).

³ В прозе маркиза де Сада размышления о приоритете природы над культурой отданы самым осатанелым развратникам: «Злодей — это человек природы во всех случаях, между тем как доРодетельное существо является таковым лишь иногда»; «... прежде всего я сын природы, а уж потом сын человечества, я должен уважать законы природы и только потом прислушиваться к общечеловеческим установлениям, ибо первые суть нерушимые законы, а вторые часто меня обманывают» (Марки! де Сад Жюстина М , 1994. С. 270, 216).

⁴ Толкование на Апокалипсис. М., 1901. С. 32.

Герман Ермолаев
(Принстон)

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЦЕНЗУРА «ТИХОГО ДОНА»

Политическая чистка «Тихого Дона» началась с ранних публикаций его первых двух книг в 1928-1929 годов и продолжалась до середины 1960-х годов. Когда невозможно установить, кто осуществлял цензуру - редакторы издательств или работники Главлита - в данной статье употребляется термин «цензоры». С самого начала попытка опубликовать «Тихий Дон» встретила серьезные препятствия. В 1927 г. члены редколлегии журнала «Октябрь», состоящей из пролетарских литераторов, отвергли рукопись 1-й книги романа за аполитичное изображение казачьего быта и передали ее на окончательное заключение ответственному редактору А.С.Серафимовичу. Благодаря его энергичному вмешательству первые две книги романа вышли в «Октябре» в 1928 г. и до 1933 перепечатывались в отдельных изданиях с минимальными политическими изменениями. Однако уже в этих поправках просматривается первостепенная цель советской цензуры: представить в наилучшем свете большевиков и их сторонников путем изъятия мест, бросающих тень на их идеологию, деятельность, армию, поведение, наружность. Большевики должны были служить образцом для политического и нравственного воспитания читателей согласно требованиям советских вождей.

В 1929 г. из первого отдельного издания 2-й книги «Тихого Дона» было удалено несколько строк о большевике Бунчуке и его молоденькой подруге Анне. Исчезло Бунчуково восхищение ею: «Волнующая созвучием гармония покоилась в каждой черте, в любом движении». Редакторы, очевидно, сочли такое восприятие чересчур романтическим, неуместным для волевого большевика. Одновременно производились купюры

противоположного свойства, сглаживающие агрессивное поведение Анны, пожаловавшей ночью к Бунчуку в кровать (2: 302).

Обширная политическая обработка «Тихого Дона» произошла в 1932-1933 годах, знаменуя растущую боязнь исторической правды. Первый удар пришелся по 3-й книге романа, печатание которой в «Октябре» было прервано в 1929 г. во избежание показа большевистского террора, вызвавшего Верхнедонское восстание весной 1919 г. Узнав, что Сталин не возражает против публикации 3-й книги, редакторы «Октября» возобновили ее серийный выпуск. При этом они вносили многочисленные поправки, чтобы затушевать истинные причины казачьего восстания и избавиться от фактов, компрометирующих Красную Армию и некоторых большевиков. Значительную часть этих исправлений можно установить сличением «октябрьского» куска с кусками романа, которые Шолохову удалось поместить в 1930 г. в московских журналах «Огонек» (№ 15), «30 дней» (№ 8), «Красная нива» (№ 16), в ростовском «На подъеме» (№ 6) и в книжечке «Девятнадцатая година» (Москва, Издательство «Огонёк»)². Опубликованные таким образом отрывки составляют с пропусками тринадцать глав 3-й книги, с 13-й по 31-ю.

Из аллегорического описания красного террора в 19-й главе редакторы «Октября» выбросили слова «чекакающие ножи косилки», которые в контексте прозрачно намекали на деятельность ЧК (3: 140; Кр. н., 12). Во внутреннем монологе Григория Мелехова были опущены слова о полках «вонючей Руси», прошедшие по донской земле, «как немцы по Польше, как казаки по Пруссии. Кровь и разорение покрыли степь», а чуть ниже вычеркнута экономическая причина противостояния нашествию: «Мы все царевы помещики. На казачий пай до двенадцати десятин падает. Побереги землю!» (3: 188, Дев. год., 22). Для оправдания карательного разгула в 24-ю главу был введен список десяти направляемых в ревтрибунал казаков хутора Татарского с указанием их индивидуальной вины перед советской властью (3: 173-174; Дев. год., 10) и в уста главного врага в списке, богача и бывшего хutorского атамана Мирона Коршунова, была вложена пространная инвектива против советской власти и агитация за свержение ее на Дону (3: 147-148; 30 дн., 23). Стиль списка и высказываний Коршунова говорит за то, что их написал Шолохов, вероятно, по настоянию редколлегии «Октября». В 13 главе жестокость красных была смягчена устранением свидетельства Петра Мелехова: «На фронте лютуют, бывало, как попадется им офицер, сменяются. Я под Воронцовкой видел, што они сработали из пленных офицеров» (3: 109; Ог., 12).

Из красных в 3-й книге больше всех пострадал от правки Мишка Кошевой. При нападении на него хуторян в начале восстания он даже и не подумал о защите, упал от страха и ждал смерти. Спас его казак, урезонивший нападающих вопросом: «Ежели красные расстреливали, значит, и мы должны?» Спасенный Мишка слезно умолял Степана Астахова не выдавать его, обещая стать пожизненным слугой. На следующую ночь Мишку, несмотря на долгие уговоры, наотрез отказалась приютить родная мать из страха увидеть расправу над ним (3: 182-184; на под., 16-17). Редакторы «Октября» отбросили все эти унижительные для большевика подробности. Впервые в «Тихом Доне» появились касающиеся национальностей поправки. Наряду с «вонючей Русью» редакторы-интернационалисты почти полностью избавились от слов «жид» и «жидовский».

Редакторское насилие побудило Шолохова написать 26 сентября 1932 г. письмо в издательство «Художественная литература» с просьбой восстановить ряд выброшенных редакцией «Октября» кусков 3-й книги и печатать первые две книги по серии «Дешевой библиотеки» Госиздата 1929-1931 гг. Шолохов признал, что все три книги «претерпели некоторую авторскую переработку», и заявил, что «никаких исправлений, выкидок и дополнений он больше делать не будет»³.

Первой в 1933 году вышла 3-я книга романа. В ней были восстановлены 23-я глава, повествующая об откапывании Петром Мелеховым трупа расстрелянного Кор-

шунова (3: 164-167), рассказ казака-старовера о кровавом самоуправстве комиссара Малкина (3: 240-242) и слово «жид». В общем, из шестидесяти с лишним известных нам купюр, добавлений и исправлений, сделанных в «Октябре», первое отдельное издание 3-й книги восстановило 20-25 %. Одновременно в него вошло примерно двадцать пять новых поправок. Бросается в глаза исчезновение Троцкого. Исключена сцена его бегства с митинга в Черткове (3: 346). В другом месте его фамилия заменена «главкомом» (3: 351), в третьем - опущена (3: 395). С политической правки 3 книги в авторской речи началась в 1933 г. сплошная замена «хохлов» «украинцами» в трех книгах романа. Это показное уважение демонстрировалось тогда, когда миллионы украинцев мерли от искусственного голода. Цензура не обошла русских и казаков. Аркан, грозящий затянуть казацкие шеи, перестал быть «русским» в призыве воинственного повстанца (3: 187). «Москали» превратились в «русских» (1: 140), не течет больше «голубая казацкая кровь» (1: 140), запрещено называть казаков национальностью.

Главной мишенью цензуры оказались во 2-й книге Бунчук и Анна, 16-я глава 5-й части утратила две страницы, заполненные восторженными мечтами Анны о светлом социалистическом будущем, за которое «сладко умереть» (2: 281). Картина лучезарного грядущего могла внушить читателю мысль о жутком настоящем, а мотив жертвенности считался присущим мелкобуржуазной интеллигенции. Упор делался на борьбу и победу. Из той же части была целиком выкинута 25-я глава. В ней Бунчук полусхвачен беременной Анной о будущем семейном счастье, здоровом ребенке, собственном домишке, мирном труде. Такие рассуждения могли показаться цензору обывательскими, нетипичными для настоящего коммуниста. К тому же во второй половине главы описывался загаженный при большевиках Ростов (2: 334). Другие примечательные купюры относятся к горю и протрапии Бунчука, причиненным гибелью Анны в бою с казаками: его ползание на четвереньках (2: 338), его животное, неразумное подчинение себя тоске (2: 342). Состоянием Бунчука Шолохов показывал, что при утрате по-настоящему любимого человека даже крепкие натуры могут лишиться решимости и воли. Изъятия в значительной части обесчеловечили Бунчука. По всей вероятности, инициатором чистки 2-й книги был Главлит, а не ее беспартийный редактор Ю.Б.Лукин, которому Шолохов с тех пор доверил редактирование многих изданий своих романов.

С 1934 по 1941 г. включительно «Тихий Дон» продолжал выходить ежегодно. В марте 1940 г. «Новый мир» завершил печатание 4-й книги романа, и вскоре появилось ее отдельное издание. Цензурная правка «Тихого Дона» в 1934-1940 гг. оказалась более мягкой, чем в 1933 г. Ее новой чертой была ликвидация имен попавших во «враги народа» военачальников Гражданской войны и государственных деятелей. В 1936 г. донской большевик С.Сырцов превратился в анонимного делегата от шахтеров (2: 219). Красного командира Д.Жлобу можно встретить только в отрывке, помещенном в «Известиях» за 22 октября 1936 г. (4: 83). В 1941 г., с некоторым опозданием, были исключены из романа расстрелянные в 1938 г. видные большевики Н.Крыленко и В.Антонов-Овсеенко (2: 73, 272). В издании 1937 г. приказ по экспедиционным войскам остался без своего автора - председателя Реввоенсовета республики, то есть Троцкого (3: 395).

Первое послевоенное издание «Тихого Дона» в 1945 г. отразило тогдашнюю политику партии: насаждение патриотизма, умаление значимости классовой борьбы и интернационализма, изменения в отношении к национальностям, повышенная забота о репутации Красной Армии. Если в 1933 г. прочитанная вслух Бунчуком выдержка из ленинской статьи «Положение и задачи социалистического Интернационала» (1914) была, очевидно, урезана ради сокращения нехудожественного текста, то в издании романа 1945 г. ее остаток убрали потому, что Ленин яро ратовал в нем за превращение империалистической войны в гражданскую, а Бунчук подкреплял им свои антипатриотические взгляды (2: 11). Не посчитались цензоры и с родоначальником коммунизма,

изъяв из возражений Бунчука Листницкому следующие фразы: «- Рабочие не имеют отечества... В этих словах Маркса - глубочайшая правда. Нет и не было у нас отечества! Дышите вы патриотизмом. Проклятая земля эта вас вспоили и вскормила...» (2: 11). Цензурное заступничество за честь родины выразилось также в удалении принадлежащего белому офицеру сравнения России, «потаскухи с проломанным носом», с «приличной барышей» - Англией (4: 184). По этой же причине из речи Ильиничны исчезла «Русь вонючая» (3: 129).

Война с Германией породила метаморфозу деда большевика Штокмана из немца в латыша (1: 131) и обусловила отказ от всей сцены братания Валета с немецким солдатом (2: 36-38). Через восемь лет этот эпизод вернулся в роман. Уничжительный отзыв Прохора Зыкова о польских солдатах: «Гордости в них напхато, как в кормленной свинье дерьма, а бегают шибко, когда нажмешь», - был вполне приемлем в пору сотрудничества СССР с гитлеровской Германией, но пришлось не ко двору после образования дружественного польского правительства (4: 290). Временами Шолохов смотрел на события глазами казаков. В начале 3-й книги он писал, что они гнали красных, «с боями освобождая каждую пядь родной земли», что «Дон на две трети был очищен от большевиков» (3: 9). Такого скрещения донского патриотизма с неучтивостью к большевикам цензоры 1945 г. не потерпели. Одновременно они вычеркивали вещи, позорящие моральный облик большевистских войск: рассказ о групповом изнасиловании красной молодой казачки (3: 351), сожаление красноармейца, поверившего, что у Натальи тиф, а то ее бы «распатронили» (4: 37), возмущение старика Мелехова бесчинствами Коптимо «Полхутора спалил, немощных стариков расстреливал» (4,64).

Цензурный интерес к белым в 1945 г. почти ограничился словом «партизаны», кик назывались донцы, сражавшиеся с красногвардейцами в составе добровольческих отрядов зимой 1917/1918 п. «Партизаны» заменялись «добровольцами» или изымались, даже из исторических документов казачьего Донревкома и правительства Войска Донского (2: 229, 236). Цензоры, видимо, решили, что партизанами должны называться только бойцы за советскую власть.

Все издания 1946-1949 гг. повторяли текст 1945 г. Конец этой рутине положило письмо Сталина Феликсу Кону от 9 июля 1929 г., напечатанное в 1949 г. в 12-м томе Сочинений вождя. В письме Сталин упомянул о «грубейших ошибках» автора «Тихого Дона» в изображении Сырцова и предводителей красных казаков Ф.Подтелкова и М.Кривошлыкова. На письмо Шолохова Сталину с просьбой разъяснить суть ошибок ответа не последовало. Стало ясно, что сталинское замечание об ошибках Шолохова и ужесточение цензуры делают переработку «Тихого Дона» неизбежной. К концу 1953 г. появилось его новое «исправленное», а вернее изуродованное издание, в котором было сделано 400 политических и сотни стилистических поправок. В письме от 6 сентября 1951 г. директору «Художественной литературы» Шолохов назвал редактора романа К.Потапова «весьма посредственным газетчиком», лишенным «художественного вкуса», а его купюры - «скопцовскими»⁴. Протестовать против политических искажений при тогдашнем удушении слова было бесполезно.

Так как Сырцова в романе уже не было, а Кривошлыков оказался политически безупречным, цензорское внимание сосредоточилось на Подтелкове. Сорок исправлений привели в надлежащий порядок его политическую ориентацию, нравственность, поведение, характер, наружность, манеры. Подобной обработке подверглись Бунчук. Штокман, Кошевой, Валет. Исчезли все, кроме отрицательных, упоминания имени красного военачальника Ф.Миронова, расстрелянного в 1921 г. по ложному обвинению» Смягчено беспутство разложившихся красногвардейцев и зачеркнуты свидетельства о большом количестве среди них латышей и китайцев (2: 307,334). Цензура затушевывала степень участия иностранцев на стороне большевиков. Почти везде было опущено или

заменено «евреем» слово «жид». В разгар государственного юдофобства эти изменения лицемерно опровергали его наличие. Примечательной чертой издания 1953 г. было расширение в нем роли Ленина и Сталина путем вставок, говорящих о их деятельности и оценке событий. Вместе с тем резко возросли добавления и вырезки, нацеленные на дискредитацию противников большевизма, особенно генерала Л.Корнилова.

В хрущевскую оттепель Ю.Лукин, редактор первого Собрания сочинений Шолохова (1956-1960), освободил входящий в него «Тихий Дон» от трех четвертей политических поправок 1953 г. Около 70 % уцелевших поправок этого типа относятся к большевицкому лагерю. Остались в силе почти все купюры, связанные с Красной Армией. Как и в 1953 г., Подтелков не хочет делиться землей с мужиками (2: 192), не нюхает провонявшие портянки (2: 362) и в оружии шахтерам отказывает не он, а безымянный «ревкомовец» (2: 242-243). Цензоры не возражали против аннулирования 80 % поправок 1953 г., касающихся противников советской власти. Среди одобренных цензурой изъятий находится требование Корнилова установить ответственность воинских комитетов перед законом и ввести смертную казнь за тягчайшие преступления, главным образом военные (2: 101). С другой стороны, редактору Лукину удалось очистить «Тихий Дон» от многих вставок 1953 г., прежде всего от тех, в которых фигурируют Ленин и Сталин. Кроме того в речь персонажей вернулись «хохлы» и многие «жиды». В общем, в редакции романа 1956 г. не было восстановлено около 250 политических исправлений, внесенных во все предыдущие издания, и сделано несколько новых.

Текст 1956 г. оставался стабильным вплоть до 1965 г., когда редактор ростовского издания «Тихого Дона» К.Потапов прибег к припискам и вычеркам в изображении Ставки генерала Корнилова, чтобы опорочить белое движение (2: 123). В том же году этот отрывок претерпел аналогичное редактирование в московском издании Собрания сочинений Шолохова (1965-1969). Помимо того, к началу 9-й главы 5-й части было пристегнуто в сокращенном виде добавленное в 1953 и снятое в 1956 г. описание приема Лениным казачьей делегации (2: 224).

Редактор Собрания сочинений 1980 г. вернула, по просьбе Шолохова¹, фразу об освобождении казаками родной земли (3: 9), эпизод бегства Троцкого с митинга в Чертково (3: 346) и обозначение его должности в приказе по экспедиционным войскам (3: 395). Эти восстановления подчеркивали трусость Троцкого и его жестокость к восставшим казакам, хотя в терроре против казаков не меньшая вина лежит на Ленине и Свердлове. По редакторскому недосмотру имя Миронова было восстановлено только частично. Как правило, последующие публикации романа копировали текст 1980 г. за исключением московского (1995) и ростовского (1998) изданий. Первое воспроизвело текст 1941 г., а второе вернуло ряд мест, убранных в разных изданиях, но оба не восстановили большинство политических поправок. Самый полный текст романа сегодня - это его английский перевод, выпущенный в Лондоне и Нью-Йорке в 1996 г. Дело за российскими шолохововедами.

¹ Шолохов М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1975. Т.2. С.205. Каждый из первых четырех томов этого издания содержит по одной книге «Тихого Дона». Далее ссылки даются в тексте с указанием номеров книги и страниц романа. Обозначения относятся к тексту, не вошедшему в данное Собрание сочинений. Читатель может найти исключенные места, сравнивая указанные страницы Собрания сочинений с соответствующими страницами в более ранних публикациях романа. Его четыре книги охватывают восемь частей.

² При ссылке в тексте на эти источники го названия приводятся в сокращенном виде (Ог, 30 дн., Кр. н., На под., Дев. год.) с указанием страниц. Они заключаются в скобки, содержащие ссылки на номера книг и страниц «Тихого Дона». Такой порядок облегчает поиски первоначального текста, ибо ни в «Девятнадцатой године», ни в журналах, кроме ростовского «На подъеме», главы не пронумерованы, либо их нумерация не такая, как в полном тексте романа.

³ «Тихий Дон»: Уроки романа. Ред. Л.П.Логашова. Ростов-на-Дону, 1979. С. 121-122.

⁴ Гура В. Как создавался «Тихий Дон»: Творческая история романа М.Шолохова. М., 1980. С.426-427.

⁵ Прайма К. С веком наравне: Статьи о творчестве М.А.Шолохова. Ростов-на-Дону, 1981. С. 199.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В.И. Тюпа</i>	Статус художественного произведения в постсимволизме	3
<i>Х. Гюнтпер</i>	Между утопией и памятью: «Философия общего дела» Н. Федорова и ее рецепция	5
<i>И. Ужаревич</i>	Уподобление лирического «я» Христу в лирике А. Блока и Б. Пастернака	12
<i>И.А. Есаулов</i>	Между «другом» и «скверным гостем»: «Чёрный человек» Сергея Есенина как постсимволистский текст	16
<i>С.А. Мартыанова</i>	«Поэма без героя» А.А. Ахматовой в контексте русской философской культуры XX века	20
<i>В.Е. Хализев</i>	Платонов-мыслитель в контексте современной ему философии (о «Записных книжках» писателя)	26
<i>С.А. Кузнецова</i>	Природа и человек в рассказах А. Платонова (1936–1939 гг.)	30
<i>И.П. Смирное</i>	Общество, которого (еще) не было: постсимволизм и социальность	32
<i>Н.В. Корниенко</i>	О некоторых книжно-читательских темах шолоховского текста	37
<i>Г. Ермолаев</i>	Политическая цензура «Тихого Дона»	46

Научное издание

Постсимволизм как явление культуры

Выпуск 3

Материалы международной научной конференции
Москва, РГГУ, 21-23 марта 2001 г.

Ответственный редактор *И.А. Есаулов*