

Евгений Ермолин

ОБНУЛЕНИЕ ОЧЕВИДНОСТЕЙ

Кризис надежных истин в литературе и публицистике XX века



Е. А. Ермолин

**Обнуление очевидностей.
Кризис надежных истин в
литературе и публицистике
XX века: Монография**

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48711850
ISBN 9785005083296*

Аннотация

Книга о судьбе истины в XX веке: о кризисе авторитетного слова, о литературных и публицистических трансформациях, связанных с упадком общей веры и деградацией самоочевидных истин и незыблемых норм. Рецензенты: Леонид Петрович Быков, доктор филологических наук, профессор; Мария Александровна Черняк, доктор филологических наук, профессор. Книга издана при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и техническом содействии Союза российских писателей.

Содержание

Личное дело. Вместо предисловия	5
Глава 1. Мифы, пророчества, свидетельства	12
Историко-культурная экспозиция (модернизм)	14
Россия как литература в контексте исторической катастрофы	25
«Петербург», метафора финала	38
Конец ознакомительного фрагмента.	55

Обнуление очевидностей Кризис надежных истин в литературе и публицистике XX века: Монография

Е. А. Ермолин

© Е. А. Ермолин, 2019

ISBN 978-5-0050-8329-6

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Личное дело. Вместо предисловия

Литература не живет только сегодняшним днем. Она разомкнута в прошлое и будущее. Корреспонденция с проходящим и непреходящим открывает возможность приподнять горизонт духовного опыта. И даже если многие иллюзии утрачены, остается чувство заманчивой грани между случившимся и только предстоящим. Прошлое являет образ необходимости, будущее обольщает свободой. Там еще всякое может произойти, и великое, и смешное. Притом на наших глазах. Может быть, самое интересное нагрянет уже завтра. Если редки восторги повседневного свойства, то не мертва все-таки и надежда на лучшее будущее.

Идея этой книги проста. Я беру в спутницы Мнемосину и хочу припомнить, как менялось литературное, литературно-публицистическое пространство – а заодно и как я менялся вместе с ним. Восстановить вербальный след моего присутствия в мире – в той мере, в какой оно отражало глобальный кризис слова. И как критик-профессионал, и просто как обитатель земли я нахожусь в драматичном несовпадении с окружающим миром. В моей жизни и в моей мысли отражены этот спор с веком и редко успешный поиск друга. Но, оглянувшись, понимаешь: именно поэтому думать и писать о литературе наших дней мне и было интересно.

Месседж этой книги представляет собой переживание

и осмысление главного пока что события в моей (и навряд ли только моей) жизни: ухода в небытие мира, основанного на вере в силу незыблемых, самоочевидных истин, в силу авторитетного слова, иначе сказать – катастрофического крушения Цивилизации Слова.

Это крушение на финише разворачивалось так быстро, что многими до сих пор до конца не осознано в своей значимости. «Титаник» утонул, а пассажиры продолжают танцевать в кают-компаниях и закусывать устрицами шабли и мерсо.

Ушло слово магическое, сакральное (то, которым останавливали солнце) – или имитирующее магию. Заметно остыла горячая когда-то душа мира, о чем люди духовно чуткие начали говорить еще в XIX веке. Рассеивается во вселенской пустоте общедоступное тепло уютно-надежного сакрама, и все труднее собрать его в горсти, выразить словами.

Ушло и слово личностно-проphetическое, основанное на персональной харизме, на личном прорыве его автора.

Дерево растет от сердцевины. Наверное, что-то такое и я могу сказать о себе. Но что такое эта сердцевина? Ни малая, ни большая родина не могут претендовать на такую роль. Ни род, ни семья. Какой бы сильной ни была моя глупая любовь к родному и какие бы мифы вокруг нее ни клубились, как бы я ни презирал эпоху и себя в ней, жизнь моя в ее основаниях стала странным эхом искусства. Преимущественно литературы. Преимущественно русской. Говорят, что Пушкин,

чьи стихи и сказки, а потом и проза стали моей изначальной формой, все взял в Европе. Читая потом переводы, осваивая ландшафты западного кино, я узнавал там пушкинское. Толстовское. Достоевское. Чеховское. Да и Библия была узнаваема мной впервые в русской литературе, изящной словесности и философской эссеистике и публицистике, и ее Откровение не стало для меня открытием впоследствии.

Замечу еще, что я заложник и того языка, который услышал не на улице. Языка книг. Причем другие языки я знаю приблизительно, а русский – это я сам и есть. С речевой его актуализацией. Поэтому отобразится здесь отечественный литературный опыт – и именно на русском языке.

Сегодня я вдруг понял, что ключевой сюжет моей жизни «в литературе» связан именно с размышлениями о судьбе слова. О чем бы я ни писал, этот вопрос стоит на горизонте. Поэтому и книга эта строится как актуализирующее возобновление моих старых текстов, из которых произведен специфический отбор. В пределах этой книги мне хотелось бы вернуться в минувший век, в его вторую прежде всего половину, и сосредоточиться на двух литературных ристалищах, одно из которых связано с утверждением и развенчанием советского проекта, в том числе его литературно-публицистической ипостаси, а другое – с событием русского постмодернизма и полемикой вокруг него.

В сумме это осмысление двух противоборств. Тот и другой сюжет, как теперь понятно, вошли в метасюжет, связан-

ный с кризисом слова, кризисом прочной, кодифицированной веры в предзаданность – сакральную или научную – бытия.

В литературе советской эпохи шла борьба с идеологическими фикциями и антигуманной практикой *коммуноидной* цивилизации – борьба, слова живого, мотивированного великой традицией и пережитого экзистенциально, – и слова мертвого, идеологически препарированного, но претендовавшего на монопольную всемирно-историческую истинность.

Слово живое в конечном счете перевесило на весах истории, и эту победу нельзя недооценивать. Сама по себе она не была пирровой; слишком лукавым, несправедливо приблизительным смотрится зиновьевское присловье «целились в коммунизм, а попали в Россию». Но путник, увы, малость запоздал – и пришел в такой момент, когда мировые стихии творили уже совсем иную реальность.

Выпав на семьдесят лет из истории, нельзя надеяться войти обратно в тот же паз. И если вы пытаетесь вернуть изнасилованному идеологией слову первородное достоинство, то рискуете прослыть утопистом хуже Солженицына.

Экстаз свободного слова в конце 80-х – начале 90-х годов теперь, как присмотришься, кажется наивным и прекраснодушным. Бредило, что это слово (о, «возвращенная литература», ах, «Огонек» и «Московские новости»!) наконец не просто создаст автономную ауру подпольных смыс-

лов, но распространится в атмосферу и переменит общество и власть. Это момент реанимации слова в его сверхзначимости.

Но высокие ожидания оборачивались глубокими разочарованиями. Жизнь сверсталась иначе. А в 90-е нам пришлось пережить драматический момент в литературном движении: момент осознания непоправимого кризиса самодостаточных истин и самодовлеющих слов. В России, на локальной площадке, не особенно даже интересной большому миру, полемически развернулась в самом конце XX века перипетия русского литературно-медийного постмодернизма, которую можно, пожалуй, считать особенно наглядным симптомом гибели авторитетного слова.

Длилась она совсем недолго, но имела последствия. В тот момент нечто могло ощущаться как богемный вывих, как причуда доморощенных гениев, услышавших звон с чужих колоколен и принявших его на свой счет. Однако в новом веке то, что было маргинальной практикой художника, пошло в тираж и заполнило собой пространство социальности, пирует на его авансцене. Где ни копни теперь, найдешь постмодерниста.

Слово за минувшие 25 лет подверглось сильнейшей критической релятивизации. Парадокс, что победило в конце концов вовсе не идеационное слово, а слово (снова обратимся к терминологии Питирима Сорокина) сенситивно-ситуативное (и лишь отчасти идеалистическое); оно и отозвалось

жизнью, какая влачится днями.

Я был участником в этом драйве. Я же и подопытный кролик этой эпохальной инверсии, иронический протагонист. Конвульсии литературного модернизма судорогой прошли по моей судьбе. Конечно, не все было понятно сразу. Но многое уяснилось мало-помалу. То, что было драмой, стало комедией (чеховнаш!); но не всегда. В книге много патетических выражений, которые когда-то имели актуальное значение, а теперь приобрели характер исторического свидетельства.

С другой стороны, эту книгу следует понимать как монографическое научное исследование, вписывающееся в контекст моих представлений о современной научности, посвященное литературе (в основном прозе) последних десятилетий XX века (и самого края нашего столетия) и имеющее предметом пресловутый литературный процесс, воображаемый как смена волн, набегавших одна за другой на берег, который тем временем терял – и потерял! – определенность своей линии.

Основа книги – литературно-критические статьи, некогда опубликованные в толстых журналах «Дружба народов», «Знамя», «Континент», «Нева», «Новый мир», «Октябрь» и в других изданиях (далее это без нужды специально не оговаривается; иногда тексты датируются). Кое-что написано давно или недавно, но по разным причинам никогда не было опубликовано и представлено здесь впервые.

Книга является логическим продолжением и развитием тех рассуждений, которые можно найти в предшествующих ей «Медиумах безвременья» (там изложена моя концепция русского трансавангарда), «Последних классиках» (о часовых великой русской литературной традиции в испепеленной Трое), «Мультиверсе» (с подробным описанием того, как литература становится сегодня литературностью, а поэзия, к примеру, – поэзо) и «Экзистансе и мультиавторстве» (о феномене литературного блогинга). Там содержится также и обширный материал по теме этого исследования.

Моя искренняя благодарность глубокоуважаемым рецензентам Л. П. Быкову и М. А. Черняк, а также всем тем, кто так или иначе способствовал появлению этой книги на свет, живым и ушедшим: И. Н. Барметовой, А. С. Вартанову, С. В. Василенко, Л. Ш. Вильчек, И. И. Виноградову, А. С. Гайдару, Т. С. Глушаковой, Л. У. Звонаревой, Н. Б. Ивановой, Н. Н. Игруновой, И. Ю. Ковалевой, Е. А. Навagiной, И. Б. Роднянской, И. В. Третьяковой, А. Е. Ходорову, Л. А. Якушевой и многим, многим другим.

Глава 1. Мифы, пророчества, свидетельства

Кто знает силу слов? Никто уже не знает. Это явление едва ли не повсеместное. Со времен Вальтера Беньямина, франкфуртских философов середины минувшего века и Маршалла Маклюэна уже так много сказано о кризисе вербальности в контексте подступающего Постмодерна.

Колесо этой телеги, отвалившись, докатилось до нас в виде растерянной констатации угасания печатных медиа и деградации письменных средств выражения.

Мы давно и охотно связываем это признаки кризиса с доминированием в современном мире визуальных средств социальной коммуникации, прежде всего с засильем телевизионных медийных практик онирической инфильтрации визуального образа в пред-сознание зрителя, погруженного в цифровые сны. Литературность сдает свои позиции. В недавнее время Игорь Кондаков замечал: «Если классическая литература в XIX веке экстраполировала свои словесные средства на другие виды искусства <...>, то сегодня постлитература скорее сама становится продуктом современных медиа, перенимая контекст функционирования, художественные средства и поэтику у невербальных искусств и культурных практик, тем самым окончательно утрачивая

свою словесную специфику и стремительно маргинализируясь по отношению к складывающемуся в русской культуре (как и в других культурах глобализирующегося мира) *медиацентризму* информационного общества» [55].

Но дело не только в «медиацентризме» визуального свойства. Кризис литературно-публицистических, письменных средств выражения очевидным образом связан с той доминантой культуры XX века, которая (перескажем по-своему Хайдеггера) вела от онтологического порядка смыслов — к онтическому, к прикладной политизации, и далее: к абстрагирующей от реальности идеологизации словесных практик, к рукотворно-произвольному мифотворчеству, превращению слова в развлекательное средство и в стимул к эмоциональному рефлексу.

Эта лавина размывала твердые основания веры и проблематизировала ее словесное запечатление.

Историко-культурная экспозиция (модернизм)

Ситуация, в которой происходит современное культурное брожение, связана с угасанием Модерна. Мы пришли в этот мир в момент, когда Модерн стал казаться чуть ли не архаикой. Новое время пришло к самоотрицанию. Приметы его оскудения, омертвения и разложения заметны уже с середины XIX века, ну а в веке XX-м разразилась культурная катастрофа, ввергшая человечество в разброд и смятение.

Как было дело. Новое время открыло источник неиссякающей (так казалось) веры в человека, в его творческие силы и возможности, в его разум и интеллект, в его благородство, достоинство и способность к возвышенной чувствительности. Главный проект культурно-исторической эпохи и заключался, как это обычно формулируют, в утверждении самодостаточного человека. Сначала богоподобие было истолковано как сотворчество. Но вера в абсолютное бытие, в трансцендентный источник человеческого существования постепенно скудела, и логика историко-культурной эволюции привела в конце концов от сомнений к убежденности: Бога нет, «Бог умер». Одни от такого открытия заплакали, другие – рассмеялись. Ушло то, что организовывало духовный опыт и житейскую практику; традиционная смысловая ось мироздания рухнула. Наиболее отважные человеческие особи уже

начали играть миром, как мячиком, – между побудкой и чаепитием.

Тоска по осмысленности бытия заставляла-таки собирать его снова и снова, сращивать расщепившиеся части, сшивать лоскутки, пришивать заплатки. Но уже вручную, стальной иглой. Путем абсолютизации человека как суверена бытия. Истовая вера в человека заменила веру в Бога.

Однако человек – не только главная задача Модерна, но и его главная проблема, забота и боль. Эпоха, сделавшая ставку на человека, хотела не просто верить, но и убедиться в том, что ее вера истинна. Когда главный вопрос о взаимоотношениях человека и Бога ушел за горизонт, на первый план вышли новые и по-новому принципиальные вопросы о взаимоотношениях человека с природой, с другими людьми и обществом в целом. Это время бесконечных экспериментов: что есть человек? на что он годен? на что способен? что в его силах? как соотносятся безмерность (ограниченность) человека с безмерностью окружающего мира? может ли страстная сущность человека находиться в гармонии с внеположным ей долгом? есть ли пределы у разума? каковы прерогативы воли?..

В разные культурные периоды на эти вопросы, как мы знаем, давались разные ответы. Но подход к проблемам был единым: человек (индивидуальность, личность) помещался в центр мироздания и становился точкой отсчета во всех последующих спекуляциях.

Между тем, одновременно с самоутверждением человека происходило и его саморазвенчание. Постепенно обнаружилось, что Модерн в самом себе содержит противоречие, оказавшееся неразрешимым и в конце концов подорвавшее его изнутри. История Модерна может быть прочитана как история постепенного, растянувшегося на века, но неуклонного разочарования в гуманистическом идеале самодостаточной, абсолютной личности, равнозначной мирозданию. Попытка взять человека за основу сущего оказалась не слишком удачной.

И если поначалу все можно было списать на фальстарты, то мало-помалу оптимистическая вера в человека оказалась все-таки погребена под действием двух главных факторов.

Во-первых, не все оказалось в человеческих силах. Человек может до поры-до времени поддерживать жизнь или прерывать ее, но не может ее вернуть и продлить в вечность, победить болезни, одиночество и смерть. А во-вторых, хотя человек и способен на все, но явным образом не только на все хорошее, но и на все дурное.

Приходилось считаться с очевидностью. Человек как таковой в своем самодовлении оказался не способен к устойчивому самоосуществлению и самоутверждению в качестве абсолютной величины.

XIX век сделал попытку превратить в ось бытия романтического героя, ведающего истину: художника, полководца, ученого... Однако к концу столетия оказалось, что гениев

слишком много, никакой Ломброзо им не указ, а разобраться с теми истинами, которые продуцирует каждый из них, нет решительно никакой возможности. Общая иерархия бытия распалась на частные, а отсутствие устойчивых критериев истинности и гениальности позволяло считать свою субъективную правду и веру мерилom вещей, и в результате к XX веку истина обесценилась. Она оказалась значимой и авторитетной лишь для ее обладателя и продуцента – для прочих же являлась только мнением.

Это была истина гвоздя у меня в сапоге или истина расписания поездов на Камышинском направлении, – то и другое было в придачу явно «гениальней Святого Писания», хотя сызнава его перечти.

Истина доступна и кухарке, – так объявили социалисты. Но у каждой кухарки сплошь и рядом оказывалась собственная истина – не беда, что случайная и банальная.

Мир и человек потеряли твердую цену, не говоря уж о тех подлинности, незаменимости и бесценной значимости, которые гарантировал некогда Бог. И если раньше про это знал один Вольтер, то в XX веке оно стало известно всякому сапожнику. Человек лишился высшего критерия, сакрального центра бытия, служившего точкой отсчета для всего, что есть в мире.

Истина есть Бог и Бог есть истина, а если Бога нет, то что же такое истина?

Истина есть человек – извещает Модерн – и человек есть

истина. Но если человек уносит свою истину в могилу, а пока жив – бывает злым и опасным хищником, то что же делать и как с этим знанием существовать?

Разочарование в человеке стало чуть ли не общим вектором культурных процессов. Реальный, наличный человек был низринут с пьедестала, красноречиво разоблачен законодателями интеллектуальной моды. Заново проблематичным оказался мир, в центре которого такой человек себя утверждал. В этой реальности никакой гармонии быть не могло. Истина ушла из мира, он потерял ценность, и не только ценность, но даже и достоверность, стал зыбким маревом, местом грез, знамений и предчувствий.

Антитезы Модерну были предложены еще в XIX веке. Скажем, человек у Федора Достоевского раскрывает себя во всю свою ширь – так, как ни у кого из его нововременных предшественников, но именно в процессе такого самораскрытия он натывается на бытийные ограничения, выходит на конечные координаты своего земного бытия, на ту грань, за которой либо Вечность – либо баня с пауками. Человек совершенно суверенен и свободен в выборе, но несвободен в том, что выбирать-то ему приходится что-нибудь одно и что жизнь его в конечном счете, сколь бы длинна и разнообразна она ни была, истончается до этой острой грани выбора.

Конец Нового времени – это историческая данность, отмеченная как общеизвестными знаменательными вехами,

так и становлением нового чувства истории. Если в XIX веке история была бесосновательно абсолютизирована как процесс прогрессивного развития, то XX век отменил этот абсолютизм линейной истории и упразднил веру в прогресс и научность. Будущее оказалось потеряно, история как бы прервалась. Началось броуново движение, брожение, поиск человеческого места за пределами и в пределах основных идей и проектов Нового времени. Открылся диалог с Модерном как с культурной целостностью, границу которой мы перешли и с которой вступаем в отношения отчасти партнерские, а отчасти враждебные. Возобновился и диалог человека с вечностью (он, конечно, никогда не прекращался, но, было время, отошел как будто на второй план).

Ситуация такого полилога и обусловленного им культурного плюрализма – самое новое, еще небывалое, незнаемое время XX века. Культура эпохи как будто двинулась сразу во все стороны.

Есть консервативный путь: возвращение к старым, испытанным истинам, качество которых, однако, весьма различно. Реакционный путь: дистилляция одной из старых истин вне традиционного контекста. Эсхатология: предчувствие, предощущение конца и, может быть, явления Истины. Декаданс: абсолютизация личной истины текущего момента, настроения или впечатления... И если бы только эти пути! Многое в культуре сплелось и смешалось, что дает впечатление хаоса и бестолковости, царящих в мире Запада в XX ве-

ке, но, в сущности, отражает реальный процесс поисков духовного обетования, спасения из тупиков Нововременья.

О неблагоприятии свидетельствует весь опыт искусства рубежа XIX – XX веков.

Художник исходил из убеждения, что где-то есть некоторая бытийная истина – либо в посюстороннем, земном мире, либо вне его. В традиционном христианском понимании подлинно быть – означало быть с Богом и благодаря Богу. Искусство как способ быть и существовало как орган выражения этого бытия художника с Богом. Причем орган, специально для этого и предназначенный: природа искусства в раскрытии человека в его отношении к Богу и к миру; искусство – способ выявления божественного Логоса в триединстве истины, добра и красоты. Неизменно и ежемоментно актуальным является в искусстве именно вечное – именно оно промеряет и испытывает реальность дольного мира.

Обезбоженная человечность Нового времени оказалась неспособна к тому, чтобы обеспечить надежность бытия и гарантировать достоверность человеческого знания. Едва ли не все истины стали выглядеть сомнительными и недостоверными, едва ли не все идеалы обесценились, едва ли не все инструменты познания были отброшены за неадекватностью. И в конце концов стало казаться, что у художника вообще ничего не осталось в запасе, что реальность ускользнула от него и вовсе исчезла.

Согласно такой логике, традиционный реализм, отражаю-

ций жизнь, анализирующий ее, стал казаться наивным и грубым. Его познавательные ресурсы оценивались теперь крайне низко: ведь искусство и вообще было готово отказаться от познания жизни ввиду отсутствия надежных критериев подлинности. Какое уж тут познание, если невозможно определить, где в мире и в человеке настоящее, а где – подделка, и где грань, отделяющая одно от другого. Окружающая реальность недостоверна и /или неокончательна.

Но если так, то чем же тогда заняться художнику?

Последняя, крайне радикальная попытка найти место человеку в ненадежном, недостоверном, очень недоброкачественном мире: формируется парадоксальная, пограничная культурная парадигма, господствующая на авансцене XX века, *модернизм*.

Из нашего далека поражает, насколько ярко в разных версиях модернизма выразилось невероятное, почти небывалое напряжение человеческих сил, цветение личностного бытия; и как изживало себя Новое время, как самые грандиозные амбиции личности влекли за собой ее упразднение в качестве культурной единицы.

С одной стороны, в своем самоутверждении человек здесь действительно достигает полной и окончательной степени самодостаточности. И это действительно весьма оригинальный культурный выбор. Утрата культурной обеспеченности стала предпосылкой и оправданием самой радикальной практики – конструирования новой жизни, не считающегося

ни с какими обычаями и традициями, обыденными нормами и стабильными ценностями. Конструктор-модернист является сочинителем новой жизни и новой истины – своего рода художником, на каком бы поприсе он ни реализовал свои таланты. От подражания жизни, от учета ее собственных глубинных интересов происходит переход к созданию ее заново – будто на пустом месте, с чистого листа.

Так на культурной сцене появляется человекобожеский и богоборческий модернизм, адепты и практики которого уверены, что из остаточного шлака и мусора обесценившейся допотопной реальности можно и нужно сотворить иную, рукотворную гармонию, создать небывалую и покуда отсутствующую истину. Один из ранних вариантов такого модернизма – теоретический проект российского богостроительства, творцы которого вербализовали, договорили то, чем душевно вдохновлялась маргинальная революционная кружковщина.

Были и религиозные версии модернизма: скажем, строительство тотальных религиозных утопий. Таков русский религиозно-философский синтез рубежа XIX – XX веков, предначертанный Владимиром Соловьевым и его продолжателями. Этот идеальный проект предполагал всеобщее преобразование бытия и реализацию метаисторического замысла Богочеловечества творческим подвигом человека. Религиозный модернизм сам по себе, одним фактом своего существования являл антитезу ведущей тенденции Нового време-

ни, по-лапласовски упразднившей Бога «за ненадобностью». Но уже в позднем опыте Соловьева историческая перспектива предстала в таком виде, что о творческих перспективах человечества и человека говорить стало почти уже невозможно. Прогресс к Богочеловечеству сменился на апокалиптику.

Грандиозная затея – сочинение нового языка искусства. Старые языки показались никуда не годными. Бог-Логос больше уже не гарантировал полноценный смысл слова; время таких гарантий кончилось. Модернистам представилось, что язык омертвел, что от него остались только мертвая плоть и дурной запах. Если он куда и годится, так разве только для выражения каких-нибудь шаблонных значений. Перестал удовлетворять и образ, основанный на жизнеподобии, даже на зрительных впечатлениях импрессионистического типа.

И вот учреждаются словесно-звуковые и звуко-красочные синтезы, сочиняется новая, «сущностная» визуальность. Модернист, как некий демиург и спаситель, творит и «воскрешает» язык, добиваясь небывалой его годности к выражению бытийной сути – то ли существующей (в варианте Василия Кандинского), то ли еще только назначенной к существованию...

В этом демиургическом процессе граница искусства и жизни теряется, происходит сочинение такой новой реальности, которая претендует на самое настоящее социаль-

но-историческое бытие. Весьма абстрактные и почти не посягавшие на вторжение в жизнь Утопии сменились агрессивными инониями, масштабными социально-политическими, политико-эстетическими проектами, которые обзавелись и собственной исторической практикой. Реальный человек, конкретное пространство и историческое время становятся материалом нового модернистского искусства, социохудожественной индустрии, использующей рядовых художников на инженерных должностях.

Модернизм поставил на поток создание новых объектов веры, новых истин, новой реальности, нового мира и нового человека. Новой религии, наконец.

И здесь он приходит не однажды к отрицанию основной сверхценности Модерна – человека. Совершается отказ от масштаба конкретной личности, индивидуальности. Модернистская эпоха мыслит уже некими гиперличностями: народ, нация, класс – антицеркви с антипапами-вождями.

Вождь – это завершающая модернистская метаморфоза романтического гения. Ему по традиции принадлежит истина. Но он уже представляет собой какую-то надчеловеческую, сверхчеловеческую и метафизическую силу. Вождь числится воплощением исторической закономерности, инкарнацией мойры.

Россия как литература в контексте исторической катастрофы

Едва ли стоит сомневаться в том, что сердцевиной не очень счастливой российской истории и главной темой самой России как таковой, определяющей ее значительность, являлись два феномена, две творческих духовных практики достижения жизненного максимума: мышление способом жизни и мышление образом, святость и художественное творчество. Русская святость – искусство жизни, уподобляемой Христу. Русское искусство – аскеза богослужения, постепенно трансформирующаяся в аскезу народослужения и аскезу идеократии (сначала иконопись; потом литература: фикшн и нон фикшн, «изысканная словесность» и публицистика); и лишь изредка – в симпозиумный пир свободного от аскетических забот, беззаботного, увлеченного недеспотической истиной духа.

Святость бывала и бессловесна, почти бессловесна иконопись – но лишь постольку, поскольку все главное уже было заранее сказано в Священной Книге, книге последних слов. Литература же расцветает как попытка применить старое знание к новой жизни, понять, схватить интуицией и рассудком усложняющийся опыт бытия, войти в личное отношение с миром – и выразить новое знание словами, которые не всегда, но нередко приобретали значение также послед-

них, то есть максимально весомых, окончательных и бесповоротных, руководящих жизнью.

Россия в минувшие два века сложилась как словоцентричное, литературоцентричное общество. Авторитетное слово здесь не имело конкурентов в своих претензиях на могущество. Причем это слово, ориентированное на идеал, идеационное (по Питириму Сорокину). Тем и была, тем и брала традиционная русская литература, называемая обычно классической, что она совершенно явно что-то значила. И значила что-то крайне важное, насущное и необходимое. Она имела отношение к истине бытия. Она, кажется, хотя бы иногда была даже неизмеримо значимей, чем то, что считалось просто жизнью. Повседневная жизнь являла профанный срез существования, литература относилась к сакральному ядру бытия; она прокладывала дорогу в вечность.

Именно здесь, на ее авансцене, оглашались и исследовались основные истины – из тех, что становились доступными человеческому опыту. Литература была средством, в целом адекватным социальному и экзистенциальному поиску человека. Была тем местом, где развивались, обсуждались, развенчивались культурные проекты, связанные с широким кругом ценностей – как христианских, гуманистических, так и их жестоковых антиподов. Здесь задавали роковые и проклятые вопросы и отвечали на них по существу. Здесь обдумывались главные проблемы человеческого существования. Литература неизменно была в центре духовной

работы своего времени. Она реализовалась как самосознание, как самопознание общества в связи с неотложностью духовной перемены мира, как «художественное упреждение преобразования жизни», по авторитетному суждению Николая Бердяева [15; 335].

У литературы был почти сакральный статус. Ее книги признавались священными, храмовыми книгами. Трудно отказать от впечатления, что в основном своем замысле и смысле она представляла собой движущееся в потоке истории Евангелие, попытку актуализации Слова Божьего, род причастия или молитвы... В этом контексте потенциальному оппоненту непросто было ответить на вопрос: зачем нужна литература, если она не доискивается до последней правды, если она не взыскует разрешения мировой мистерии и утверждения идеала?

Каждый настоящий автор дописывал Евангелие. Давал имя безымянному хаосу. Постигая мироздание «разумом и любовью», он свидетельствовал об истине, а значит – о Боге. Литературное творчество в этих координатах выглядит как храмостроительство, как жертвоприношение Богу (пусть иногда «неведомому»). Занятия литературой понимались как исключительное по важности и ответственности поприще. Как особое служение. Не каждый достоин его (и писателя нередко тревожило сознание своего вопиющего недостойнства.) Писатель наделялся даром царственного священства и авторитетом учителя, апостола, едва ль не пророка.

Он знал истину.

Заметим, что в момент могущества такого слова литература и публицистика существовали нераздельно (своего рода литерастика или публитурга; словесные практики; словотворчество). Журналист (публицист) и писатель — это в классическом модусе практически одно культурное амплуа, часто одно лицо.

Сегодня мы смотрим в прошлое и вокруг себя оторопело. Где те великаны, куда утекла горячая лава огненных слов? И вообще, в коня ли был корм, оправданы ли такие великие литературные амбиции на фоне сравнительного ничтожества окружающей жизни? В этом видится какой-то фатальный парадокс. Литература, литературно инфицированное (экстраполированное словесными средствами, по Кондакову) искусство в целом приподымали над низменностью реалий и конкретных перспектив, создавали некую литературную нацию, литературную идентичность, другую Россию, отношения которой с окрестным миром оставались неразрешимой, полной дисгармонических акцентов проблемой. В общем-то, литература и публицистика и свидетельствовали со всей честностью о драме и муке нереализованности, невоплощенности идеального начала в жизни, не отказываясь, однако, от ценностей незыблемой скалы.

Итак, русский человек — святой или художник. Сергей, Серафим. Пушкин, Достоевский, Некрасов, Толстой, Чехов (как бы последний ни уходил от окончательных слов). Рос-

сия строилась как осиянный скит или как художественное, литературное пространство. В XIX – XX веках в наиболее простом и конкретном выражении русская идея есть русская литература и ее автор.

Кризис этих претензий совпал с острой фазой агонии всей социальной системы, которая так или иначе строилась на фундаменте незыблемых слов. В начале XX века он уже очевиден. Постоянно сводивший с русской литературой свои личные счета Василий Розанов в «Уединенном» симптома-тично объявлял: «Литература как орел взлетела в небеса. И падает мертвая. Теперь-то уже совершенно ясно, что она не есть «взыскуемый невидимый град» [89; 335].

Можно предположить, что он поторопился, диагности-руя смерть этого, будем считать – традиционного и искон-ного восприятия литературы и литературного труда. Даже я, вообще не успевший не только на пир богов, но и на де-лежку их наследства, еще прекрасно помню и могу кому угодно дать отчет в том, что вот эта русская литература (и не только Пушкин, но и блуждающий в декадентских ту-манах Блок) с младенчества преимущественно и была мое-ей настоящей, доподлинной родиной, а вовсе, признаться, не убогий окрестный совок. Может быть, это «слишком» личное ощущение, но именно его интимно-личная каче-ственность свидетельствует, как мнится, об его подлинно-сти; а сверх того, открыться в нем – значит мотивировать факт появления этих строк.

Впрочем, те мои переживания и переживания моего поколения были жутко ретроспективными. Это была временная станция причудливой культурной ностальгии, общества памятников, пушкинского мифа, миазмов прекраснодушного лихачества, мифа серебряного века, господ юнкеров и поручика Голицына, – всего того, что докатилось до нас гламурным хрустом французской булки и мутным безумием потерявших берега реконструкторов. Сбавив иронический тон, признаем, что русская литература в своем сущностном ядре не просто являла нам образ России, но сама Россией и была, оставаясь ею даже тогда, когда ухнуло в небытие почти все остальное, что связывало нас с российской культурной традицией. Литература в глухом и лицемерном мире отчасти осталась тем градом Китежем, в котором спасалась от лжи и пагубы одинокая душа. Русский миф, высказанный в литературе, жил вопреки профанной действительности.

Советская инверсия XX века изменила порядок слов, уронила их качество – но не презумпцию их значимости. Однако эффект Клода Лефора (государственная идеология неспособна доказать истины, которые она постулирует) в итоге работал разрушительно. Дефицит больших вербальных смыслов давал о себе знать давно. По мере иссякания социального оптимизма проявилось настроение печальной ясности.

Судьба литературы в России роковым образом оказалась связана с исторической и культурной конвульсией, которая

пришлась на XX век. Век, в который Россия вошла динамично развивающейся, с обещаниями грандиозных перспектив. Но все случилось наперекосяк.

В итоге пришлось осознать, что русский провал XX века – это плата за извечное отсутствие в русской жизни свободы и справедливости, за русское рабство, за самодержавный деспотизм и крепостное право. Россия – не страна утраченных гражданского единства, доверия и солидарности. Не страна свободы, являющейся естественной предпосылкой названных социальных добродетелей. Она перманентно – страна господ и рабов. Рабство было тем более вопиющим фактом, что не имело даже фиктивного духовного оправдания среди тех, кто считал себя христианами. Оно юридически было упразднено только в 1861 году, а житейски и душевно и не кончалось, давало метастазы, и в минувшем веке обнаружив страшной силы рецидив. И даже в начале XX века, хотя рабство крестьян уже давно было вроде бы отменено, оставалось огромное число наследовавших ему форм социальной несвободы и несправедливости, сделавших вопрос об общественной солидарности, о «классовом мире» и социальном консенсусе неразрешимым. Несвобода (и глубокая несправедливость в распределении благ и свобод) искажала формы личного опыта и сознания, деформировала народную душу, подселив в нее злые помыслы и научив ее ходить путями зла. Она рубила общество на части, размежевывала его, провоцировала углубление обществен-

ных противоречий.

В обществе начала XX века, по свидетельствам современников, царила атмосфера всеобщей и глубокой ненависти – идеологической, этнической, социальной. Люди начинали жить лучше, но это не делало их щедрее и человечней. Жить в свое удовольствие становилось нормой. Служение, верность чести и исполнение долга выходили из моды. Корысть процветала. Алкоголизм, падение семейной морали, рост числа самоубийств, дикий размах хулиганства. Общество чувало неправду, несправедливость – и делалось до патологии враждебно-нетерпимым ко всему и всем, с чем связывали эту неправду: к государству, к власти, к церковному клиру, к богатым.

Пространства социальной свободы русский человек находил либо в аскетическом служении Богу, святом подвижничестве, либо в искусстве, творчестве, либо на периферии социума, уходя из него в степь, в Сибирь, в эмиграцию. Свободная и духовно убедительная Россия и случилась только в опытах святости и творчества, чаще всего – в личном *уходе* из социума, от его рабских детерминант, каковой уход и есть наш аналог библейского исхода. И сам по себе этот уход не решал проблем общества в целом, скорее их усугублял. Прекрасная химера искусства полыхала над буераком социальности.

Начало века. Иссякает до-Модерн с его сакральным средоточием, выраженным в формах общезначимой веры

и так или иначе зафиксированным жизнепрятием. Приходит к драматически кризисному состоянию Модерн, с самоутверждением личности, с культом непосредственной очевидности и разумной целесообразности. Жизнь обесценивается, мир проблематизируется в своих основаниях. Через разрывы и надломы старых вер и убеждений в мир входит хаос, входит стихия и бешеная воля переписать бытие заново.

Уже первые годы нового века проходят в поисках и брожении. В России сгущается атмосфера предчувствий, предощущений, выражаемых по-разному, но сводимых, пожалуй, к одному идейному знаменателю: существующие формы жизни не имеют оправдания свыше, они онтологически недостоверны. Художники-символисты и участники религиозно-философских собраний, мистики-сектанты и декаденты, революционеры и нищееанцы вместе и порознь сходятся на этом.

С одной стороны, в обществе началось духовное возрождение, религиозное пробуждение. Но времени, чтоб духовно просветить толщу необразованного простонародья, не оставалось: упущены были века. И, с другой стороны, в гораздо больших размерах начался отход от Церкви и веры вообще. Не стало общей веры. Не стало общего дела.

В этой круговерти и родился советский проект, в котором идеологический перспективизм совместился с рецидивирующей сакрализацией государства и отождествлением

его с личностью вождя.

Советский Союз в его зрелом, сталинско-хрущевско-брежневском обличье был образованием, аналогичным всем постосевым империям – государствам, которые создавались для преодоления социального хаоса и для обуздания осевой, подчас довольно анархической, свободы человека неким ярмом.

Не всякому хочется жертвовать своей свободой в принципе, ради какой угодно формы общественного закрепощения. Но ярмо ярму рознь. И империи бывали разными. Империя строится на учении. Это может быть инструментализованная, огосударствленная, но все-таки осевая религия (от древнего Рима и Маурьев до Византии и ее нововременной восприемницы России, до Священной Римской империи германского народа и ее наследников эпохи Модерна – Великой Испании, империи Наполеона, Великой Франции, Австро-Венгрии, Великобритании, Соединенных Штатов), может быть теифицированная система морали (как в Китае). И качество учения в определяющей мере влияет на качество империи.

Советская империя строилась на базе специфической квазитеологической доктрины – «русского марксизма», эсхатологического и хилиастического проекта перманентной мировой революции и чаемого светлого будущего – как земной замены упраздненного царства небесного-царства Мессии. Этот проект был предельно радикальным, предполагал

внедрение его «любой ценой», а главное — он был неосуществим в принципе. Беспримерно высокая цена корреспондировала с принципиальной утопичностью проекта. Эта же утопичность очень быстро стала препятствием для стабилизации режима и уже с самой ранней советской поры была дополнена испытанными инструментами власти. Возникшая репрессивно-террористическая государственность абсолютизировала себя в качестве органа необходимости, мыслила себя как орудие проекта, а потому не затруднялась в выборе средств. Цель оправдывала любые средства.

Советский Союз в его государственном статусе был агрессивной химерой (тут весьма уместно употребить это словцо, которое и появился-то в новом понятийном качестве как обобщение советского опыта Льва Гумилева). Причем тотальная агрессия была обращена и наружу, и вовнутрь. Химера поедала как то общество, в котором она обосновалась, так и саму себя.

В обществе, хранившем традиции досоветского прошлого, выгрызалось и уничтожалось все, что не соответствовало проекту. Но и сам проект менялся, корректировался с учетом конъюнктуры власти, вынужден был реагировать на присутствие внешнего мира.

Меняясь, он себя постепенно изживал. Его нежизнеспособность заставляла власть адаптировать те или иные элементы традиции. Некоторые из них были глубоко архаическими, доосевыми (подавление и чуть ли не полное уничто-

жение свободы, возвращение к экономике рабского труда и т.п.), причем эта новая архаика была генерально усугублена тотальными претензиями проектанта-власти на *все*го человека со *все*й его физикой и психикой, без традиционных для древности немалых ограничений. И такой взбесившейся архаики было страшно много в советской цивилизации (можно ли сказать: «советская цивилизация»? годится ли понятие «цивилизация» для того, чтобы описать это состояние существования? не точнее ли сказать – бардак?).

А потому бессмысленно искать в подлой и пошлой советской государственной политике величественные и торжественные моменты. Бессмысленно апеллировать к былому государственному «величию», аналогичному великим историческим тупикам – Египту Рамессидов, Вавилону Навуходоносора и Набонида, Риму Нерона и Диоклетиана.

Но постепенно в состав советского эклектического синтеза проникали и элементы осевых традиций, в него вживлялись христианско-гуманистические идеи и ценности. Происходило это, конечно, крайне путанными маршрутами. Но, раз попав в школьную программу, Пушкин и Лев Толстой делали свое дело. Эклектика усугублялась, органически присущая человеку свобода упорно, иногда даже самоубийственно обнаруживала себя.

Антихристианский и антигуманистический в основе своей проект никак не мог прийти в гармоничное сочетание с элементами *такой* традиции. А потому он был обречен.

Здесь, как и всегда в культуре Запада, работает логика «или – или». Или Бог – или дьявол. *Tertium non datur*.

Катастрофический финал советского «эксперимента» был предопределен этой логикой несочетаемости. Хотя общество довольно долго держалось на плаву за счет не совсем исчерпанных запасов социальной динамики, живого воодушевления и стремления сделать жизнь лучше.

После того, как XX век пройден до конца, обозревая этот путь, отчетливо видишь, как грандиозные литературные заявки первой трети столетия, пройдя гибельной эпохой, обернулись в конце века очевидной редукцией литературных амбиций. В два приема к концу столетия обвалилось то иерархически упорядоченное здание культуры, в котором не только было так или иначе определено традицией проживание писателя, но и существовала естественная необходимость в инструменте осмысления, в средстве понимания сложной и противоречивой жизни человека и общества.

Уже ряд текстов в начале XX века создают контекст глобальной катастрофы, мобилизуя и форсируя для этого ресурс сильного слова. Начнем с них.

«Петербург», метафора финала

Когда Андрей Белый создал в 1911—1913 годах первый революционный русский роман XX века, ему было едва за тридцать. Он практически ровесник Джойса и чуть моложе Пруста. «Петербург» – для автора пророчество, а для нас скорее диагноз. Прежде всего это роман тревоги, роман катастрофы; ну а авторские логические построения убеждают не всегда. Иногда кажется, что логические схемы и абстрактные идеологемы в «Петербурге» перемешаны с фантазиями и кошмарами. Пронзительно резкие рассудочные линии уводят во внезапные тупики алогизма.

Роман вызвал замешательство у его первых читателей. Такой прозы в русской литературе не было. Один из самых чутких читателей начала века Эмилий Метнер в письме Андрею Белому делился своими впечатлениями: «Восхищаюсь, ужасаюсь, тону, захлебываюсь (до губошлепства) – – – невыносимая вещь – хочется кричать: так нельзя! Постойте! Караул, грабят! Украла человека! вынули человека, остались одни кальсоны! И все-таки даже враги Ваши должны признать, что подобное (по стихийности) не напишет ныне никто в мире» [7].

Мистик и символист, Андрей Белый верил в то, что реальность не исчерпывается видимостью, что существуют иные, глубинные и подлинные, планы и измерения бытия. Он стре-

мился создать роман нового типа – всеобъемлюще-космичный роман-странствие по «духовным материкам». Такой роман призван был вскрыть тайны бытия, глубинные истины о судьбах России и мира, о предназначении человека.

Андрей Белый брал перо и входил в свой роман с определенными идеями. Однако он не остановился на них. Писатель называл себя «огнем». Он постоянно пребывал в творческом процессе, в поиске, импровизировал, ему плохо удавались однозначные утверждения. С этим связаны непроизвольная странность и органическая пластичность его прозы. Смысловые перспективы в «Петербурге» иногда остаются открытыми, некоторые – обозначены более жестко.

Говорили, что роман то ли написан в бреду, то ли имитирует бред. Это обманчивое впечатление, вызванное необычной манерой автора. Бред в романе есть. Но он обычно просчитан и дозирован, он появляется в нужное время и в нужном месте, чтобы обозначить выход персонажа из состояния повседневного оцепенения в более существенное по качеству бытие.

Впрочем, Андрей Белый как-то заметил, что его книгу можно было бы назвать «Мозговая игра». «Подлинное местодействие романа», говорил писатель, это «душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговой работой; а действующие лица – мысленные формы, так сказать, недоплывшие до порога сознания». Помимо Достоевского здесь определенно заявлена перекличка с Николаем Гого-

лем. (Примерно так же однажды Гоголь представлял содержание пьесы «Ревизор».)

Прежними средствами повествования, по мысли Андрея Белого, невозможно было реализовать проект нового романа. Писатель создавал собственное вещество прозы, собственный язык, пригодный для выражения символических значений. Новая емкость слова (и даже звука), словесная ворожба, особый синтаксис, акцентированная ритмика вызывают ощущение, что «Петербург» построен как музыкальное произведение, как симфония. Смысл повествования не столько создается целенаправленными усилиями, обеспечивающими развитие действия и раскрытие характеров персонажей, сколько визионерски усматривается автором, возникает в результате игры ассоциаций, смысловых рифм, пересечения и динамического взаимодействия повторов, лейтмотивов и смысловых сдвигов.

Новый опыт требует новых средств для его передачи. Роман строится как многоуровневое единство, причем на каждом уровне выражены основные смыслы, внесенные в роман автором. Здесь нет случайного, все рассчитано и предрешено. И в то же время роман проблематичен и дисгармоничен. Кажется, писатель и не стремился к согласованности всех средств, или заведомо не мог решить эту задачу. Андрей Белый хочет говорить о безусловном, но понимает, что для этого существуют только условные средства, и не скрывает этой условности, скорее обнажает ее. Он разрушает ожидания,

навыки чтения, создавая новые параметры восприятия прозы в намерении осуществить прорыв к безусловному.

Роман написан ритмической, «музыкальной» прозой. Ритм этот нестабильный, нервный, иногда монотонный, иногда рваный, задышающийся, с перебивками. В нем много суеты и спешки. В этой суете бесконечно, навязчиво повторяются фразы, превращающиеся чуть ли не в словесные формулы. Такой ритм есть не только, как иной раз пишут, выражение дисгармоничности жизни, описанной в романе. Это и попытка приобщить читателей к ритмике истории и космоса, отзвук которой хотел бы поймать и передать автор. Мир у Андрея Белого неудержимо скользит навстречу жуткому будущему и в бытийную бездну – и это почти безынерционное скольжение передано ритмикой его прозы.

Повествователь крайне заинтересован в публике, в читателе. Он стремится во что бы то ни стало достучаться до читателя, вступить в диалог, применяя для этого и экстравагантные средства и не задумываясь об их уместности.

Одно из таких систематически используемых средств – звукопись. Андрей Белый говорил, что его прозу нужно читать вслух. Он придавал личное смысловое значение звукам и их комбинациям. Многие эпизоды романа инструментованы так, чтобы усугубить чаемый эффект. Вот как сам писатель раскрывал семантику звуковых комплексов в романе: «Я, например, знаю происхождение содержания „Петербург“ из „л-к-л – п-п – лл“, где „к“ звук духоты, удушения

от „*nn*“ – „*nn*“ – давление стен „Желтого Дома“; а „*лл*“ – отблески „*лаков*“, „*лосков*“ и „*блесков*“ внутри „*nn*“ – стен, или оболочки бомбы. „*Пл*“ носитель этой блестящей тюрьмы: Аполлон Аполлонович Аблеухов; а испытывающий удущье „*к*“ в „*н*“ на „*л*“ блесках есть „*К*“: Николай, сын сенатора». Иными словами, нагнетаемые звуки *л* и *н*, их сочетания, должны, по замыслу автора, дать ощущение *плоскости*, *пустого скольжения* по поверхности бытия (отсюда же бесконечные упоминания о зеркалах, сияющих лакированных паркетах, перламутровом столике в особняке Аблеуховых на набережной Невы) и т. д.

Другое средство – многочисленные неологизмы, новообразования. В совокупности они создают эффект остранения, как если бы роман был написан на особом языке, лишь напоминающем русский и потому вызывающем тревожное чувство смысловой неопределенности.

Усугубляют чувство тревоги ключевые образы-лейтмотивы. В их ряду, например, мечущееся по городу и пугающее людей кроваво-красное домино. Это, собственно, переодетый в карнавальный костюм Николай Аблеухов; но в то же время это и воплощение общественных страхов и космического ужаса. Это послание хаоса...

Писателя интересует не бытовое правдоподобие, а подспудно-глубинный смысл происходящего в мире. Оттого его персонаж подчинен в романе более общей, чем его конкретная судьба, духовной логике – тому, что происходит в го-

роде и с городом, тому, что совершается в космосе. Правда, нельзя, наверное, сказать, что он совсем не имеет свободы. Он выбирает. Однако его выбор осложнен полувменяемостью, зачарованностью, пребыванием в некоем транс-е. Его несет, перемещая из одного плана бытия в другой, посвящая в новый опыт. (Так одной из героинь дается однажды опыт небытия, в свете которого вся ее жизнь обнаруживает свою несущественность.) Автор причудливо выстраивает линию поведения персонажа, на ходу ломает однозначную схематику характера, сталкивает персонажей друг с другом в невероятных комбинациях. Психологическая последовательность заменяется аффектом, психическими конвульсиями. Персонаж пребывает в душевной судороге, вступая в череду судьбоносных встреч. Человек в «Петербурге» сложен и многопланов, а в критические моменты он предстает точкой схождения космических энергий, медиумом глобальных процессов и сил.

Повествователь в романе то очень близок к автору, то явно не совпадает с ним. Чаще всего дистанция между ними крайне неопределенная. Какая-то личностная цельность фигуры рассказчика также, пожалуй, не опознается. Он присутствует при всем, что происходит, знает все, но не участвует в событиях. Это божественное всеведение – позиция довольно традиционная. Однако далеко не традиционно афишируемое поведение повествователя, который одновременно и пророк, и шут, и юродивый, и артист, и поэт. В его

речи можно найти и ироническое отношение к персонажам, и юродское изумление перед очевидным несовершенством бытия. Иногда он напоминает героя Достоевского князя Мышкина. Персонажи и сцены представляются им иной раз патетически, а вдругорядь – в фарсовом колорите, словно жизнь вырождается в пародию на старые образцы и высокие герои литературы и жизни XIX века становятся шутами, паяцами.

В соответствии с авторским замыслом «Петербург» стал метатекстом по отношению к классической русской литературе XIX века, а отчасти и к русской культуре в целом. «Петербург» полон отзвуков, скрытых цитат, это каталог мотивов, коллекция литературных и общекультурных архетипов (здесь удастся показать только некоторые такие переклички). В частности, роман является ключевым произведением в «петербургском тексте» русской культуры. Но темы и мотивы русской словесности пережиты Андреем Белым очень лично. Роман внутренне диалогичен и полемичен по отношению к своим литературным предшественникам. Традиционные образы переосмыслены и приведены в новые взаимные соотношения.

Это роман-итог – и в то же время роман-прорыв в металитературное состояние бытия.

Местом действия в романе является тогдашняя столица Российской империи, Санкт-Петербург, – город, расположенный на берегах холодной полноводной реки Невы и ост-

ровах невской дельты. «Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер», – перечисляет писатель его официальные и бытовые имена. Петербург и есть главный герой романа.

Мир Петербурга, каким его изображает Андрей Белый, необратимо сдвинут, смещен с центральной оси. В нем ревут и бушуют стихии, это жизнь в преддверии взрыва. Еще ничего не ясно впереди и будущего, в сущности, нет. Но есть исчерпанность наличного исторического бытия, культуры и жизни, усталость и пресыщенность. Нева – уже почти как Лета, так много в романе смертей и самозабвения. Авторскому замыслу подчинены в романе и топография города (фантастически смещены точки реального пространства), и смысл ключевых образов – Медного Всадника, главной улицы в городе – Невского проспекта, Островов. А главное, Петербург представлен как средоточие мироздания. Жизнь города содержит в экстракте главное, что делается в России и что связано с судьбами мировой культуры и цивилизации, с судьбой человечества. В этой точке раскрываются смысл исторической эпохи и законы мировых судеб. Здесь наименее уловима грань между реальным и миражным, но здесь также встречаются и пересекаются разные измерения бытия. Из инобытийных космических бездн приходит будущее.

Один из первых толкователей романа Андрея Белого Иванов-Разумник точно отмечал, что замыслы его были «космические, эсхатологические». Город является местом встречи земли и неба, Бога и дьявола. Привычная, рутинная действи-

тельность двойится, расслаивается, и из ее прорех зияет уже нечто совсем иное. Неудивительно, что по улицам Петербурга проходит у Андрея Белого Иисус Христос, печально говорит: «Все вы отрекаетесь от меня... Все вы меня гоните... Я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, а потом призываете...» А один из героев встречается у себя дома с неким персианином, в котором он с содроганием угадывает черты дьявола.

Для Андрея Белого Петербург – эпицентр духовных борений. Пушкин писал, что Петр, основав Петербург, прорубил окно в Европу. Андрей Белый уточняет: Петр, замышляя Петербург, собирался соединить здесь Запад и Восток в грандиозном, метаисторическом синтезе. И с тех пор город граничит с концом света. Это эсхатологический город, рядом с Богом и дьяволом. Город проектов и экспериментов. Город, где возможно все. Тут писатель следует за Федором Достоевским, превратившим северную столицу в главное место смыслового поиска и экзистенциальных испытаний: в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Подростке».

Эти возможности открываются еще и потому, что город, как говорит о нем автор «Петербург», есть результат «мозговой игры», он представляет собой духовную эманацию. Это город-фантом, город-призрак, задуманный, сочиненный и основанный Петром Первым на пустом месте; в нем все подчинено рассудку и мечте, фантазии и бреду. В одном из лирических отступлений повествователь восклицает: «Петербург, Петербург! Осаждаясь туманом, и меня ты

преследовал праздную мозговую игрой: ты – мучитель жестокосердый; ты – непокойный призрак...»

Исторический фон романских событий – революционные волнения в России осенью 1905 года. В романе эскизно схвачена тревожная атмосфера момента, полная предчувствий и тревог. Для Андрея Белого, очевидно, было важно, что эти дни знаменуют надлом, являются одной из кульминаций кризиса, охватившего Россию.

В событийно-сюжетном аспекте «Петербург» представляет собой авантюрное повествование. Его основа – организация революционерами террористического акта, жертвой которого должен стать аристократ, один из столпов империи Аполлон Аполлонович Аблеухов. Двигает это дело двойной агент, провокатор Липпанченко – скользкий тип, работающий и на полицию, и на революцию, а больше – на себя. А исполнителем терроризма назначен сын Аполлона Аблеухова, Николай, – молодой неврастеник и эксцентрик, человек острого ума и растрепанных чувств, запутавшийся в хитросплетениях жизни.

Когда-то Николай Аполлонович Аблеухов дал обязательство исполнить задание революционной террористической партии. Дал вследствие любовной неудачи, в приступе отчаяния, – да и забыл про него. Но теперь революционер Александр Дудкин передает ему в сардиннице (банке из-под сардин) бомбу с часовым механизмом, а затем Николай на балу сталкивается с женой своего приятеля-офицера Сергея Ли-

хутина, Софьей Лихутиной. Именно ее он страстно любил, да и теперь то любит, то ненавидит. И именно через нее он получает от Липпанченко записку с требованием исполнить обещание, то есть подорвать своего отца.

Отец и сын Аблеуховы давно не понимают друг друга; их отношения – кульминация разлома отцов и детей, давней темы русского Просвещения. Когда они «соприкасались друг с другом психически, то являли собой подобие двух друг к другу повернутых мрачных отдушин в совершенную бездну; и от бездны к бездне пробегал неприятнейший сквознячок». Николай говорит даже о своей ненависти к отцу. Но иногда он ощущает и «что-то подобное жалости» – и исполнить приговор решительно не в силах, хотя однажды уже завел механизм и поставил стрелку на какое-то мгновение. Бомба тикает, и Николай чувствует это так, как будто тикает она у него внутри.

Цепь случайностей приводит к тому, что сардинница взрывается в особняке Аблеуховых, однако Аполлон Аблеухов остается невредим. Зато гибнет Липпанченко. Его убивает Дудкин в приступе безумия-прозрения.

У Андрея Белого, это давно замечено, мало глаголов, определяющих стабильное состояние («стоял», «был», «есть»). У него все пребывает в постоянном движении. Причем это движение связано с тем основным процессом (или событием), который составляет суть человеческого, общественного, исторического и космического планов бытия.

В мире кипит космическая битва. Все измерения, все аспекты бытия захвачены противоборством. Петербург – это арена, где с полной наглядностью разворачивается это сражение. Оно имеет два фронта. Борются Запад и Восток, борются дьявол и Бог.

Во-первых, схлестнулись в отчаянном противоборстве две силы: мертвящий порядок и «красный хаос», Арийский Запад и Монгольский Восток. Невский Проспект – и Острова, согласно символической топографии романа. Петербург – это административное средоточие империи: город блестящего европейского стиля, лакировки, прямых проспектов, прямых углов, город чиновников, регламента, циркуляров и бюрократического делопроизводства. Но это и город революционных стихий, зараженный мятежом, инфицированный азиатской дикостью. Житель Васильевского острова – «обитатель хаоса, угрожает столице Империи в набегующем облаке».

Особенно опасен, по Андрею Белому, Восток, который грозит «желтой», «монгольской» опасностью. Это духовная пустота, плоскость, крошечная посюсторонность, отсутствие выхода в высшие сферы духа. Восток проникает в город вместе с японцами, проезжающими в автомобиле, его представляет таинственный азиат Шишнарифнэ – собеседник Дудкина. Символом мятежного хаоса, этого подступающего ужаса является бомба, спрятанная в сардиннице: ей придан вселенский масштаб, она вот-вот разорвется и уничто-

жит мир.

Липпанченко – мерзкий провокатор, демагог-шантажист и прагматик-эгоист. Дудкин – идеалист, бессребреник, бесхитростная душа. Он ищет истину то у Фридриха Ницше, то у Отца Церкви Григория Нисского. У него лестная кличка – Неуловимый, – и в него заочно влюблены образованные барышни. Наконец, он носит под сорочкой серебряный крестик. Но и Дудкин клеймен печатью зла. Это индивидуалист-нищееанец, погибельно заигравшийся в революцию. Истерический надрыв Дудкина и активность Липпанченко не освобождают от ощущения, что душа этих персонажей холодна, как колымский лед. Оба они у Андрея Белого – эманы восточного хаоса.

Однако и Запад, полагал Андрей Белый, охладел и выродился. «Деньги, деньги, деньги и холодный расчет». Его окоченевшая, духовно выхолощенная цивилизация расчета и калькуляции также стала опасной для духа.

На уровне персонажей «западный» рутинный порядок представлен в романе сенатором Аполлоном Аблеуховым. Он возглавляет некое «Учреждение» и уже готовится стать министром. Ему дана наружность знаменитого реакционера рубежа веков, обер-прокурора Синода Константина Победоносцева; своими эмоциональной тупостью и огромными ушами Аблеухов напоминает и бюрократа Каренина из романа Толстого «Анна Каренина». Косный Аблеухов скользит по поверхности жизни, не знает ни тайн, ни поэзии, он плос-

ко шутит и больше всего любит прямую линию, а потом – квадрат. Обитая в искусственном мире, в стенах своего роскошного особняка, разъезжая в черной лакированной карете, он не понимает и боится жизни: в мундире он – значительное лицо, без мундира – жалкий, тщедушный, «дрожащий смертеньш»; «и лицо его, бледное, напоминало и серое пресс-папье (в минуту торжественную) и – папье-маше (в час досуга)».

Имя Аполлона Аблеухова отсылает к древнегреческому божеству, которое издавна ассоциируется с гармонией и порядком. (На уровень философского принципа это представление возвел Ницше.) Однако этот след античности почти истерся. Важнее оказывается фамильная связь. В Аблеухове перекипает восточная кровь. Его прапрадедом был степняк Аб-Лай, дитя восточного хаоса, поступивший на русскую службу. И аблеуховская государственность ассоциируется у Андрея Белого с засильем пустот, с мертвенным холодом и с формалистическим удушьем.

Смычка Запада и Востока угадывается писателем и в младшем Аблеухове. Николай Аполлонович Аблеухов – существо без фокуса. Он и красавец, и урод, лягушонок; божество и бес. Антипод отца и его воспроизведение. На Востоке ему симпатичен буддизм, а на Западе Николай Аблеухов позаимствовал в качестве своего кредо философию Канта. Его кантианство, однако выродилось в безверие (или, как уточняет писатель, в веру в «Ничто» как «высшее бла-

го»), в укусный скептицизм и пафос гордого одиночества. Он – «предоставленный себе самому центр – серия из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих мысль, душу...».

Как к Дудкину однажды явился Шишнарфнэ, так и к Николаю Аблеухову в мистическом бреду приходит «преподобный монгол (туранец)», чтобы выявить демонические потенции натуры персонажа. И младший Аблеухов вспомнил, что он тоже «туранец»: что он «воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской империи, чтоб исполнить одну стародавнюю, заповедную цель: расшатать все устои; в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем». Николай – «старая туранская бомба» (вот как тут отзывается сардинница!). До рождения ему вручена «миссия разрушителя». Оказывается, что и кантианство его – это средство расшатать устои мертвым «логизмом», в то время как старший Аблеухов вредит арийскому миру более верно, стремясь загнать его в колодки, заморозить: «...вместо Канта – должен быть Проспект. Вместо ценности – нумерация: по домам, этажам и по комнатам на вековечные времена. Вместо нового строя – циркуляция граждан Проспекта, равномерная, прямолинейная. Не разрушение Европы – ее неизменность... Вот какое – монгольское дело».

Итак, и Восток, и Запад – враги ищущей себя России ду-

ха. Они объединились, чтобы отвергнуть Бога, заново распять Его. Так видится Андрею Белому суть момента. Бес- сильный Христос проходит иногда по городу, цитатой из Федора Тютчева («...Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь небесный / Исходил, благословляя»): «белое домино», «кто-то печальный и длинный», с бородой, «будто связкой спелых колосьев», и «свет струится так грустно от чела его, от его костенеющих пальцев». Он бледен и помочь человеку почти ничем не может. Гораздо решительнее черт (или сам дьявол?), который берет в оборот Дудкина.

Наиболее сильно хаос тематизирован революцией и провокацией – в их неразъемной смычке. Андрей Белый развивает мотив Достоевского, из романа «Бесы». Тема провокации была в начале XX века осознана как одна из главных в русской жизни. Провокация становится духом времени, веянием момента, общей болезнью, трагическим пороком, являющимся результатом неплототворной сшибки в русской душе чуждых ей начал. Душком провокации овеяны даже интимные отношения Николая Аблеухова и Софьи Лихутиной.

Революционное движение против самодержавной власти оказалось заражено предательством. Наглядно выявилась смычка революции и государства, революционеров и охранителей. Был разоблачен и убит лидер рабочих священник Георгий Гапон, связанный и с полицией. Агентом полиции оказался Богров, убивший в 1911 году председателя сове-

та министров Столыпина. Огромный резонанс в обществе вызвало разоблачение одного из основателей партии эсеров Евно Азефа – руководителя Боевой организации, совершавшей акты террора против сановников империи, – и в то же самое время агента охраны, информировавшего о готовящихся покушениях и выдававшего своих товарищей, которые попадали в тюрьму и на виселицу. Писатель, по его собственному признанию, придал черты провокатора Азефа – Липпанченко: уроду с узким лбом, заплывшему жиром и диким мясом, но демонически активному.

Однажды Дудкин раскрывает гниль революции. Он вспоминает, как после партийного собрания иногда отправлялся с товарищем в ресторан: «Ну, само собою разумеется, водка, и прочее; рюмка за рюмкой; а я уж смотрю; если после выпитой рюмки у губ этого собеседника появилась вот эдакая усмешечка <...>, так я уж и знаю: на моего идейного собеседника положиться нельзя. Ни словам его верить нельзя, ни действиям <...> он способен просто-напросто и украсть, и предать, и изнасиловать девочку. И присутствие его в партии – провокация, провокация, ужасная провокация. С той поры и открылось мне все значение, знаете ли, вон эдаких складочек около губ, слабостей, смешочков, ужимочек; и куда я ни обращаю глаза, всюду, всюду меня встречает одно сплошное мозговое расстройство, одна общая, тайная, неуловимо развитая провокация, вот *такой вот*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.